NUOVA SERIE ANNO VIII 1929 - VIII FASCICOLO III

"DIDASKALEION,,

STUDI DI LETTERATURA E STORIA CRISTIANA ANTICA

DIRETTORE: **PAOLO UBALDI**

REDATTORE: **Sisto Colombo**

• • •

DIREZIONE E REDAZIONE
Via Madama Cristina, 1
TORINO (106)

AMMINISTRAZIONE
S. E. I. - *Corso Regina Margherita, 176*
TORINO (109)

TORINO
SOCIETÀ EDITRICE INTERNAZIONALE
Corso Regina Margherita, 174

TORINO - Via Garibaldi, 20 GENOVA - Via Petrarca, 22-24r ROMA - Via Due Macelli, 52-54
MILANO - Via Bocchetto, 8 PARMA - Via al Duomo, 20-26 CATANIA - Via Vitt. Eman., 135

SOMMARIO

IL « DE MUSICA » DI S. AGOSTINO.

PARTE I.

INTRODUZIONE.

I.

Dei *disciplinarum libri* di Agostino uno solo ci è giunto completo: il *De Musica* in sei libri. Questo scritto occupa un posto singolare in tutta la vastissima opera agostiniana, e non ha somiglianza e riscontro, almeno a una vista superficiale, con nessun altro dei suoi scritti. Non è a dire che questo trattato sia sfuggito agli studi dei dotti e degli eruditi, ma nessuno, che io mi sappia, ha mai condotto intorno ad esso una indagine complessiva. Gli studiosi che si sono occupati del *D. M.* appartengono principalmente a due categorie differenti: i metrici e i filosofi; gli uni credettero di trovare nel copioso materiale metrico dei libri 2-5 una delle trattazioni di grammatici, di cui fu abbondante il secolo IV, gli altri ricercarono nei libri 1-6 il pensiero di Agostino intorno ai grandi problemi che agitarono il suo spirito in quei primi anni della sua conversione, dal battesimo al presbiterato, quando l'involucro delle false teorie dei pagani si dissipava ai raggi della verità del cristianesimo. Per tutti e due è successo che si occupassero di una parte del *D. M.* trascurando l'altra, in modo da scindere quella unità, che pure non si può disconoscere a un'opera tale e di precludersi così la via a una retta valutazione anche di quella parte che

da loro era considerata e che non può ricevere il suo giusto apprezzamento se non dall'insieme dell'opera, la quale ha avuto così la sorte di essere ritenuta una giustapposizione di due parti nate e sviluppatesi indipendenti e riunite solo per l'argomento comune: i numeri. Il *D. M.* fu così giudicato come una trattazione di metrica nei suoi libri 2-5 e una elevazione filosofica nei libri 1-6. Per la musica non si è trovato neppure un posticino. In realtà una tale divisione non può farsi o almeno pregiudica grandemente la comprensione dell'opera stessa: la quale è animata da uno stesso principio nel corso di tutti i sei libri e ha uno stesso argomento e raggiunge con l'ultimo capitolo dell'ultimo libro quello scopo proposto nell'introduzione ed è propriamente un trattato *De Musica.* Musica non già nel significato moderno, ma nel significato agostiniano, che dovremo ricercare nelle sue opere. In questo modo il *D. M.* ci fornirà un esempio illustre del modo con cui Agostino intendeva trattata la scienza profana; risolvendo praticamente il problema impostogli dalla sua teologia: e cioè che tutto deve essere diretto a Dio. In questo senso il tentativo di A. è quello della fondazione di un sistema di cultura nel seno della verità e dei princìpi cristiani.

La interpretazione del giusto significato e della natura di questo trattato costituirà dunque la prima parte del presente studio e non potrà essere condotta esaurientemente se non abbracciando in una considerazione generale tutte le discipline che A. qualifica di liberali.

La seconda parte sarà costituita dall'esame dell'opera. Nella terza parte, senza più tema di intaccare la unità dell'opera, potremo fissare l'attenzione su quei libri in cui A. si serve nella sua esposizione dei fatti metrici e ritmici, e cercarne la relazione con le dottrine esposte dai precedenti, tentando di arrivare a quelle che sono le fonti delle varie dottrine, le origini del materiale con cui A. ha innalzato questo suo monumento: il quale potrà conservare tutta la originalità della sua fisionomia anche connettendosi con le

teorie dell'antichità, perchè sarebbe assurdo il pretendere che un uomo si costruisca il suo mondo senza subire l'influsso delle età che l'hanno preceduto.

II.

« Per idem tempus quo Mediolani fui, baptismum percepturus, etiam disciplinarum libros conatus sum scribere, interrogans eos, qui mecum erant, atque ab huiusmodi studiis non abhorrebant: per corporalia ad incorporalia quibusdam quasi passibus certis vel pervenire vel ducere. Sed earum solum de grammatica librum absolvere potui, quem postea de armario nostro perdidi: et *De Musica* sex volumina: quantum attinet ad eam partem, quae rhythmus vocatur. Sed eosdem sex libros, iam baptizatus, iamque ex Italia regressus in Africam scripsi; inchoaveram quippe tantummodo apud Mediolanum istam disciplinam. De aliis vero quinque disciplinis illic similiter inchoatis: de dialectica, de rhetorica, de geometria, de arithmetica, de philosophia, sola principia remanserunt, quae tamen etiam ipsa perdidimus: sed haberi ab aliquibus existimo ». Così le *R.* I, VI.

Per prepararsi al battesimo A. aveva nell'autunno del 386 (1) abbandonato la città di Milano e si era ritirato nel podere di Verecondo (2) a Cassiciaco (3) insieme con la madre, il figlio Adeodato ed altri amici. Qui, nel primo fervore della conversione, nacquero quelle opere filosofiche che sono una revisione di tutte le idee che formavano il patrimonio della mente di A., che, di vasta coltura e di fine educazione, si era aperta agli influssi di tutta la allora preponderante cor-

(1) BARDENHEWER, *Geschichte der altkirchlichen Litteratur.* Vol. IV, Freiburg, 1924.

(2) *Confessioni*, IX, 5.

(3) Cassiciaco è Cassago Brianza, secondo l'opinione comune, o Casciago Varesino, come sostennero per primi Manzoni e Pojoulat (*Histoire de S. Augustin*)? Recentemente sost[illegible] quest'ultima opinione MASSIMO ROTA, *La villeggiatura di S. A.* [illegible]*siciaco.* Varese, 1928.

rente del pensiero e da ultimo si era fermata con compiacenza alle teorie dei neoplatonici. Questa revisione ha lo scopo di armonizzare le conoscenze antiche con il nuovo lume della religione: e corrisponde a una esigenza fondamentale dell'anima agostiniana, che vuole slanciarsi agli ardori della fede dal terreno sicuro della ragione. Così sorsero il *Contra Academicos*, il *De Beata Vita*, i *Soliloquia* e il *De Ordine* (1).

In questo tempo gli nacque l'idea di comporre la enciclopedia delle arti liberali di cui si parla nelle *R.* VI, e che doveva essere una realizzazione di quello schema proposto nel *D. O.* II. Dalle circostanze in cui fu concepito questo disegno possiamo già farci una idea del carattere, direi quasi apologetico, in cui dovevano modificarsi quelle profane discipline sulle quali S. A. si intratteneva con i suoi amici non per distrazione o passatempo, ma per raccoglimento e per « ad incorporalia ... vel pervenire vel ducere ». Degli scritti riguardanti queste discipline sono a noi pervenuti i sei libri del *D. M.*, frammenti della grammatica, retorica e dialettica.

L'autenticità del *D. M.* è fuori di dubbio. Invece le altre opere sono per lo più ritenute spurie. Così i Maurini le relegano tutte nel Vol. 16, non ritenendole autentiche sopratutto per due motivi: perchè « neque dialogi formam gerunt, neque ad incorporalia promovent animum » e non corrispondono così a quello che di essi ci dice A. nelle *R.* VI. L'autenticità dei *Principia dialecticae* fu sostenuta dal CRECELIUS « Aur. Aug. De Dialectica liber », Elberfeld 1857; è accettata dal PRANTL: « Geschichte der Logik », Münich 1851 e dal HAGEN « Zur Kritik und Erklärung der Dialektik des Augustins » (Jahrbücher für klass. Phil. 1872), ed è appoggiata specialmente sui contatti di essa con il *De Magistro*, e sul fatto che l'autore nel capo 7 si nomina esso stesso Agostino. Così anche FISCHER « De Augustini disciplinarum libro, qui est de dialectica », Jenae 1912, il quale dimostra che la fonte

(1) OHLMANN, *De S. A. dialogis in Cassiciaco scriptis.* Strassburg, 1897.

della dialettica è il quarto libro delle discipline di Varrone. L'autenticità dei *Principia rhetorices* è sostenuta da A. REUTER in « Kirchengeschichtlichen Studien, H. Reuter zum 70 Geburstag gewidmet », Leipzig 1888, e da ZUREK « De S. A. praeceptis rhetoricis », Viennae 1905.

Più debolmente fu affermata l'autenticità del *De Grammatica* da HUEMER « Der Grammatiker Augustinus » in Zeitschrift für öster. Gymn., 1866, e da ROTTMAUER in « Historisches Jahrbuch » 1898. Il MIGNE colloca tutti questi scritti in un volume, il 32. Separatamente furono editi la dialettica da CRECELIUS (v. sopra) e la retorica da HALM « Rhetores latini minores », Leipzig 1863, e più recentemente H. HAGEN « Codex Bernensis 363 de Augustini de dialectica et de rhetorica libris », Leida 1897. La grammatica è in due redazioni, l'una presso MIGNE *P. L.* 32. L'altra migliore presso WEBER: « Ars grammatica breviata », Marburg 1861.

NB. — Per la indagine intorno alle discipline liberali mi sono servito solamente dei libri che A. ha scritto prima della sua elezione a presbitero (390-391) perchè in questi si può dire concluso lo svolgimento filosofico del suo pensiero. Illustrare idee e concetti di questo periodo con passi di altre opere potrebbe dar luogo a equivoci o addirittura a errori. Come per il *D. M.*, di cui non si ha ancora la edizione critica nel *Corpus* Viennese, così per gli altri opuscoli mi servo della edizione Maurina (editio tertia Veneta). Nelle citazioni mi servirò delle seguenti abbreviazioni:

D. M.	*De Musica* libri VI.
C.	*Confessionum* libri XIII.
R.	*Retractationum* libri II.
C. A.	*Contra Academicos* libri III.
D. B. V.	*De Beata Vita* liber I.
D. O.	*De Ordine* libri II.
S.	*Soliloquiorum* libri II.
D. I. A.	*De Immortalitate Animae* liber I.
D. Q. A.	*De Quantitate Animae* liber I.
D. Mag.	*De Magistro* liber I.
D. L. A.	*De Libero Arbitrio* libri III.
D. G. C. M.	*De Genesi contra Manichaeos* libri II.
D. M. E. C.	*De Moribus Ecclesiae Catholicae* libri II.
D. V. R.	*De Vera Religione* liber I.

LE DISCIPLINE LIBERALI NEL PENSIERO D'AGOSTINO.

I. — LE DISCIPLINE IN GENERALE.

Già negli anni anteriori alla conversione A. si era occupato delle discipline liberali e di quegli studi, che costituivano il fondo comune a una educazione superiore quale gli era imposta, prescindendo dal suo genio, dalla sua condizione sociale. Fanciullo, nelle scuole di Tagaste e ben presto in quelle di Madaura (*C.* II, 5) apprese le nozioni grammatiche e si immerse negli studi di letteratura acquistando conoscenza larga degli scrittori latini. Mandato nel 371 allo studio superiore di Cartagine (III, 1), frequentò con assiduità le scuole di retorica (III, 6). « Habebant et illa studia, quae honesta vocabantur, ductum suum intuentem fora litigiosa, ut excellerem in eis, hoc laudabilior, quo fraudolentior » perchè il padre lo aveva destinato a quella carriera. Infatti, terminati i suoi anni di studio, mescolati con gli erramenti di una vita mondana e corrotta, era tornato a Tagaste a insegnare retorica (IV, 26). Trasferitosi nella più ampia e famosa Cartagine continuò lo stesso insegnamento (VI, 11) finchè, abbandonata l'Africa nel 383 e dopo un soggiorno nella capitale del mondo, dal prefetto Simmaco era incaricato di insegnare retorica in Milano (V, 23). Durante questo insegnamento, fu sorpreso dalla luce della verità e abbandonò la cattedra nell'autunno del 386 quando si ritirò in Cassiciaco (IX). La testimonianza più esplicita del suo lungo studio e della profonda conoscenza delle arti liberali si trova in *C.* IV, 30: « Quid mihi proderat quod omnes libros artium, quas liberales vocant, tunc nequissimus malarum cupiditatum servus, per meipsum legi et intellexi quoscumque legere potui... Quidquid de arte loquendi, et disserendi, quidquid de dimensionibus figurarum et de musicis et de numeris sine magna difficultate nullo hominum tradente intellexi, scis tu, Domine Deus; quia et celeritas intellegendi et dispiciendi acumen, donum tuum est... Non enim sentiebam illas artes

etiam ab studiosis et ingeniosis difficillime intellegi, nisi cum eis easdem conabar exponere; et erat ille excellentissimus in eis, qui me exponente non tardius sequeretur ».

Ma quando nel silenzio e nella meditazione del suo ritiro di Cassiciaco ripensò alla vita trascorsa, allora gli dettero nausea i trionfi riportati nella sua carriera e si accorse di non aver compreso delle discipline il valore e il significato. « Itaque mihi non ad usum sed ad perniciem magis valebat... Quid mihi proderat bona res non utenti bene? » (IV, 30). Perchè la scienza gli era stata uno scopo di superba vanità ed orgoglio « et maior iam eram in schola rhetoris, et gaudebam superbe et tumebam typho » (III, 6). Contro la vanità della scienza e la stoltezza della erudizione che ha per unico scopo il vano desiderio della eccellenza e dell'applauso A. non risparmierà mai le sue parole di disprezzo; e quasi con compassione ironica parlerà nel VI del *D. M.* della « turba cetera de scholis linguarum tumultuantium, et ad plaudentium strepitum vulgari levitate laetantium ». Cfr. *D. O.* I, 30: « .... graviter me stomachari solitum, quod usque adeo pueri non utilitate atque decore disciplinarum, sed inanissimae laudis amore ducerentur ». Anzi, procederà tant'oltre da togliere ad animi siffatti la possibilità di possedere una qualsiasi delle discipline liberali (*D. M.* I). In sostituzione di questo concetto della scienza, che, in gran parte, se non esclusivamente, è un po' nella pratica di tutti gli studiosi e, almeno allora, affollava le aule di retorica di giovani che non aspiravano ad altro che alla gloria del primato « ... eloquentiae in qua eminere cupiebam fine damnabili et ventoso per gaudia vanitatis humanae » (*C.* III, 7). (Cfr. « insanias mendaces et bella forensia »), A. costruisce una sua teoria delle arti liberali inspirata a quell'assestamento di pensiero così potentemente unitario, da escludere quanto non potesse, deformandosi, entrare in quell'ámbito. E non solo questo e ogni concetto utilitario delle arti, ma anche quell'altro che parrebbe più legittimo, cioè delle arti liberali come aventi per scopo la conoscenza del loro oggetto. Per questo lato A.

distrugge tutto il passato e nettamente imposta il suo pensiero su quel principio che, brillato alla sua mente nei primi anni dell'infanzia e ricevuto dal cuore materno, torna a risplendere e ad attirare prepotentemente il suo animo incatenandone ed avvincendone a sè tutti i movimenti: Dio. Tutta la vita di A., tutto il pensiero, l'amore e la volontà è diretto a Lui, dal giorno in cui succedette quella scena narrata nell'VIII delle *Confessioni* e da quell'istante incominciò la via per giungere al possesso del Dio, che gli dettava quelle espressioni ardenti dei *Soliloqui:* « Deus universitatis conditor... Deus veritas... Deus sapientia... Deus intellegibilis lux... Deus beatitudo... Deus bonum et pulcrum... » (1, 2, 3). Non si può comprendere nulla dell'opera agostiniana se non si cerca di penetrare la sua anima e non si considera il suo atteggiamento mistico, che con una intuizione folgorante ha raggiunto la divinità, senza indugi nelle cose terrene. Questo che per gli altri uomini è il punto di arrivo, per A. fu il punto di partenza; questo che per gli altri uomini è un possesso faticoso e graduato, per A. fu un possesso immediato e sicuro: nessuna cosa gli potè apparire certa e vera come nella sua mente era certo e vero Dio. A. dal primo istante della conversione è in possesso della verità perchè in possesso di Dio. « Inveneram incommutabilem et veram veritatis aeternitatem (VII, 3)... (certus esse te et infinitum esse... et vere te esse qui semper idem ipse esses) » (VII, 26).

Da questa sublime altezza a cui l'ha portato la grazia ridiscende per rifare il cammino con la ragione; giacchè egli conosce che sono poche le anime privilegiate che hanno un dono siffatto e che la maggior parte degli uomini deve faticare con i proprî mezzi per giungere a tale mèta; inoltre egli stesso aveva di Dio una certezza, è vero, incrollabile, una persuasione accesissima, ma non una conoscenza altrettanto sicura. Il moto della sua volontà era diretto a Dio come una freccia al suo segno, ma la sua intelligenza si trovava ancora confusa nella molteplicità delle cose create. Cfr. *S.* I, 8 « ...ego quid sciam quaero, non quid credam ». Da

questa condizione d'animo nacquero le prime opere, le opere filosofiche di Cassiciaco e di Milano, che cercano e segnano la via che l'intelligenza segue per giungere a Dio che già risplende, tesoro sicuro, nel cielo della volontà: i *Contra Academicos* che sono la critica di quello che era stato l'ultimo nemico di A., lo scetticismo dei nuovi Accademici; e conclude col mettere al sicuro la esistenza della verità raggiungibile dall'uomo: il *De Beata Vita*, in cui la vera felicità dell'uomo è collocata, non già nella scienza o nella filosofia, ma nella sapienza, ossia nella cognizione di Dio. « Quae est autem dicenda sapientia, nisi quae Dei sapientia est? » (*D. B. V.* 34). Da Dio ci viene quel naturale desiderio « ut Deum recordemur, ut eum quaeramus, ut eum, pulso omni fastidio, sitiamus » (*D. B. V.* 35). *Soliloqui* sono una serie di meditazioni su quell'oggetto centro e aspirazione dell'intelligenza di A., e di ardenti slanci. « Te solum amo, te solum sequor, te solum quaero,... dic mihi qua adtendam ut adspiciam te... quomodo ad te perveniatur doce me » (*S.* I, 5) [1]. In essi incomincia a delinearsi quella via certa che viene tracciata nel libro contemporaneo *De Ordine*. Esso è della più grande importanza per il nostro argomento, perchè A. vi espone ordinatamente un piano di studi per lo scopo prefisso, costituito dalle sette discipline liberali, non quali aveva ricevuto dalla tradizione, ma modificate nella loro forma e nel loro spirito. Questo piano incominciò ad effettuare nelle opere di cui è menzione in *R.* I, VI.

Dio dunque come termine supremo all'animo umano, come beatitudine a cui bisogna giungere, è stato fissato nel *D. B. V.* e nei *Soliloqui*. Quali i mezzi per questo scopo? S. Agostino stesso dice chiaramente nel *O. D.* II, 24 che per raggiungere questo scopo occorre « ge-

(1) THIMME, *Augustins geistige Entwickelung in den ersten Jahren nach seiner Bekehrung,* Berlin 1908, contestando, come già il Boissier e l'Harnack, il valore storico delle *Confessioni,* non accetta questo punto di partenza, ma sostiene che A. non depose lo scetticismo che dopo il suo ritorno in Africa (circa il 390).

minum ordinem, cuius una pars vitae, altera eruditionis est »; la prima parte consiste nella riforma della condotta morale, nella astensione dai piaceri del corpo, nella purificazione dei sensi, nella purità del cuore; la seconda nelle discipline liberali. La prima sopprime nell'uomo la parte inferiore e la sensualità [1]. Invitando Licenzio allo studio dei problemi spirituali dice: « Aggrediamur... et vestigiis nos trisignem perniciosum fumosarum cupiditatum opprimamus » (*D. O.* I, 10); « Adulescentibus ergo studiosis ita vivendum est ut a venereis rebus, ab illecebris ventris et gutturis ... se abstineant » (*D. O.* II, 25).

Chi aspira alla sapienza deve sgombrare l'animo dalle passioni, sopratutto che oscurano l'occhio dell'intelletto e incatenano il proposito della volontà. « Deus qui nisi mundos verum scire noluisti » (*S.* II). Per ottenere questa purità di mente che è il primo requisito per la ricerca di Dio aiutano anche le discipline liberali. « Assequeris ergo ista cum eruditioni operam dederis, qua purgatur et excolitur animus » (*D. O.* I, 4). Su questo concetto delle discipline liberali come medicatrici, anche poco sopra (*S.* I, 3), di colui che si sforza di conoscere sè stesso, primo passo alla sapienza, aveva detto: « ii tantum assequuntur qui plagas quasdam opinionum, quas vitae quotidianae cursus infligit, aut solitudine inurunt, aut liberalibus medicant disciplinis ». Se le discipline liberali hanno anche uno scopo secondario come preparazione alla sapienza mediante la purezza della mente, hanno il loro scopo principale nella conoscenza stessa di Dio, non immediata, ma mediata attraverso le cose. Se la purezza della mente è una disposizione passiva che toglie l'impedimento alla sapienza (sapienza = conoscenza di Dio, *D. B. V.* 34), le discipline sono l'attività dell'anima, che conduce effettivamente al possesso della Beata Vita. Se la moralità del vi-

(1) THIMME, *op. cit.*, annumerando le « Bedingungen der Erkenntniss » dà precipua importanza alla « Herzensreinheit ». Cfr. anche D. BASSI, *La disciplina in Agostino* (Educazione nazionale, gennaio 1929). L'autore vi tratta della disciplina solamente nel senso pedagogico.

vere ha per iscopo di deprimere la parte sensuale, le discipline hanno per iscopo di esercitare l'intelligenza: chè solo con la intelligenza si giunge a Dio.

Dio è somma verità. Fra i tanti attributi di Dio A. si compiace di metterne in evidenza sopratutto due: la verità e la bellezza; forse perchè questi due aspetti rispondevano alle due facoltà sviluppatissime della sua anima [1]; e l'invocazione a Dio Verità, a Dio Bellezza fiorisce continuamente dalle sue labbra. Ma essa non è solo una concezione, per così dirla, mistica, sgorgante solo dall'amore e dall'entusiasmo del sentimento, che si traduce appunto in quelle aspirazioni « Deus Veritas... Deus bonum et pulcrum » (*S.* I, 3), ma è una concezione filosofica, anzi il centro di tutta la speculazione agostiniana sui massimi problemi della psicologia e della teodicea.

La filosofia di A. ha una impronta chiaramente platonica, a cui forse si riattacca questa predilezione di concepire Dio come attuazione perfetta di uno dei suoi attributi da cui si informano tutte le cose materiali. Dio è colui « in quo et a quo et per quem vera sunt, quae vera sunt omnia ... in quo et a quo et per quem bona et pulcra sunt, quae bona et pulcra sunt omnia » (*S.* I, 3). Dio è « pater veritatis, fons unde manat omne verum » (*D. O.* II, 51), anzi talvolta è identificato con la verità stessa (*D. Mag.* 21). « Quidve aliud est Dei facies, quam ipsa, cui suspiramus, et cui nos amatae mundos pulcrosque reddimus, veritas? » (*D. O.* I, 23). Ora la via per giungere a Dio non può essere altro che seguire le tracce di lui nelle creature: le quali tracce non sono se non in quello che sulla terra è di vero e di bello. Il vero e il bello sono la partecipazione di Dio alle creature. La posizione di A. però è meglio determinata quando egli distingue fra Dio e le creature il mondo delle idee da cui direttamente, e non da Dio, deriva la verità e la bellezza delle cose

[1] ALFARIC, *L'évolution intellectuelle de St. Augustin. La psychologie de S. A.*, pag. 39. Paris, 1918.

tutte. Se nelle sue espressioni talora queste somme idee sembrano confuse con Dio stesso o sembrano acquistare una realtà propria alla maniera platonica, questo è dovuto più al suo modo poetico di esprimersi e alla influenza delle scuole pagane, che alla sua convinzione filosofica precisata in molte altre espressioni e nelle *Retractationes*. Le cose tutte sono belle e sono vere perchè hanno ricevuto questa loro bellezza e verità dalla vera verità e dalla vera bellezza [1], che sono fuori di esse, eterne e immutabili (*S.* II, 2). L'uomo perseguendo queste tracce raggiunge Dio: la verità è la strada a Dio. Essa però si raggiunge solo con l'intelletto, giacchè nel senso è la falsità: « non est in rebus falsitas sed in sensu » (*S.* II, 3). Questa affermazione non va intesa nel significato che il senso si inganni sempre, proposizione da A. confutata nel *Contra Academicos* (cfr. III, 25-26), ma che la sua conoscenza, che è del transitorio e del materiale, è una conoscenza imperfetta e di nessun valore per la verità ricercata. « Nihil est enim omne quod fluit, quod solvitur, quod liquescit et quasi semper perit » (*D. B. V.* 8). « Quae ad sensus corporis pertinent, prorsus nemo mihi videtur nosse. Aliud est enim sentire, aliud nosse. Quare si quid novimus solo intellectu contineri puto et eo solo posse comprehendi » (*D. O.* II, 5). « Quid haec; sensibus ne percepisti, an intellectu?... Immo sensus in hoc negotio quasi navim sum expertus » (*S.* I, 9). « Id quod scire dicimus nihil est aliud quam ratione habere perceptum » (*D. L. A.* I, 16). E così gran parte dei *Soliloqui* e dell'*Immortalità dell'Anima* svolgono questo concetto della scienza che è nell'intelletto, e del vero che è oggetto solamente dell'intelletto. Nel *De Quantitate Animae* si distingue con lungo ragionamento il campo del senso da quello dell'intelligenza, la

(1) La speculazione sulla bontà si riduce a quella sulla verità, come appare chiaramente dall'esposizione del l. I del *D. M.* Agostino ha un concetto nettamente intellettualistico della estetica: per lui il diletto del senso non ha significato se non come emanante e interprete della razionalità.

sensazione dalla scienza. « Omne quod scimus, ratione scimus, nullus igitur sensus scientia est » (*D. Q. A.* 57).

Le arti liberali, come quelle che devono perseguire la verità, ricevono da questa loro condizione una prima determinazione: nessuna di esse si occuperà del sensibile, o meglio: nessuna di esse si occuperà del sensibile se non come recante le tracce del vero e del bello, ossia come oggetto di intelligenza e di scienza: « est enim disciplina quarumcumque rerum scientia » (*D. I. A.* I). In generale possiamo affermare che per A. il termine di « Arti Liberali » coincide con quello di scienza: non riguarda in nulla l'azione ma soltanto l'intelletto [1]; in esse non sarà tenuto nessun conto del fatto materiale ma solo del suo significato intellettuale: l'universo sarà, secondo la prediletta concezione di A., un insieme di parziali veri e di parziali belli attraverso cui l'anima si spinge alla contemplazione del vero e del bello totale, eterno e immutabile: di Dio. Si capisce subito come nel sistema delle arti liberali di A. non potessero entrare in nessun modo le arti della natura e le scienze fisiche come suppose e cercò di dimostrare il LEDER in « Untersuchungen über Augustins Erkenntnistheorie in ihren Beziehungen zur antiken Skepsis », Marburg, 1901. Così non è data alcuna importanza, e certamente non il valore di scienza e di disciplina, alle scienze storiche. In base allo stesso principio doveva modificarsi quello schema che gli era offerto dalle discipline Varroniane, ammesso che anche in questa parte della sua opera A. avesse avuto come modello il grande poligrafo romano. Dall'esempio che ci rimane nel *D. M.* (l. I, definizione di Musica), dobbiamo pensare che la trattazione anche delle discipline rimanenti avesse gli stessi caratteri, di costruzione puramente scientifica intesa non a capire e a dominare il reale, ma a giungere, attraverso a quello, alla semplicissima verità. (Cfr. *D. M. E. C.*

[1] Con quale logicità si spinge A. in questa via si veda nel libro I, *D. M.*, la definizione di Musica.

38, in cui chiama la scienza che ha per iscopo la conoscenza del reale « vanae cognitionis cupiditas »).

La sovrana costruttrice delle discipline è dunque l'intelligenza, la ragione, che, nelle cose presentate dal senso comprendendo e ammirando quello che in esse non è caduco ma eterno, giunge alla verità « ... videamus quatenus ratio possit progredi a visibilibus ad invisibilia, et a temporalibus ad aeterna conscendens ». È la ragione la parte eccellente di noi, « nihil aliud est hominis optimum quam ... mens aut ratio » (*C. A.* I, 5). In grazia sua si può dire delle discipline che sono vere. Questa della verità delle discipline è un'affermazione necessaria nel sistema agostiniano ed ha tale importanza, per il raggiungimento sicuro della sapienza, che soventi volte si trova esagerata in espressioni, che identificano qualcuna delle discipline con la verità stessa (p. e. *S.* II, 27, la dialettica = ratio disputandi, è identificata con la verità). Non tenendo conto di queste esagerazioni, la assoluta verità delle discipline è affermata in molti passi delle opere filosofiche (*S.* II, 19); (*S.* I, 15) « illa quae in disciplinis traduntur, quae quisquis intellegit, verissima esse nulla dubitatione concedit, credendum est ... » (1). Nel *D. V. R.* parlando della bellezza, ne riferisce il possesso immutabile all'arte: « quam (pulcritudinem) constantem atque incommutabiliter ars ipsa custodit » (42). Le prove della immortalità e della immaterialità dell'anima sono basate sulla dimostrazione che nelle discipline sia il vero. Il vero nelle cose non si conosce mediante i sensi ma solo mediante la ragione, nella quale si trova con le discipline: « Veritas foris admonet, intus docet » (*D. L. A.* II, 33). L'arte è nell'animo: « artem ... nusquam esse nisi in animo manifestum est, idque inseparabiliter » (*D. I. A.* 5). Le discipline, come quelle che conducono gradatamente alla verità, sono necessarie; perchè la nostra debolezza è tale che « minus pasta eruditione disciplinarum tan-

(1) Cfr. sopratutto il capo XI del libro II dei *Soliloqui*, dove trattandosi ex professo delle verità delle discipline è detto: « Disciplinam, nisi vera doceat, disciplinam esse non posse ».

tum deum fortasse sustinere non poterit » (*D. O.* I, 20). Come l'occhio, anche perfettamente sano, non può affrontare immediatamente la luce abbagliante del sole, ma deve abituarsi attraverso a gradazioni di luce, così l'anima per fissarsi in Dio deve corroborarsi attraverso la luce a mano a mano crescente delle discipline (*S.* I, 23). In *C. A.* II, 8 A. rattiene gli ardori di Romaniano, « ut disciplinis necessariis prius excultus vigentior et firmior insurgat ». In *D. O.* II, 15 parimenti desidera che coloro che intendono darsi alla sapienza siano istruiti nelle discipline liberali: « Censeo illos disciplinis omnibus erudiendos ». Colui che è ignaro di queste discipline non potrà giungere allo scopo, cioè ai veri soprannaturali e a Dio, ma « tantum errabit, quantum errare plurimum potest » (*D. O.* II, 44). Questo è il vero nutrimento dell'anima: « Nulla re alia credo ali animam quam intellectu rerum atque scientia » (*D. B. V.* 8); mentre coloro che ne sono sprovvisti, i miseri ignoranti, sono dei famelici: « Recte dicimus eorum animos, qui nullis disciplinis eruditi sunt, nihilque bonarum artium hauserunt, ieiunos et quasi famelicos esse » (*ibid.*).

Concludendo questo sguardo generale sul concetto di liberali discipline nel pensiero di A., riteniamo:

1) Agostino attribuisce loro importanza capitale come mezzi per raggiungere la beata vita, cioè la sapienza o cognizione di Dio.

2) Esse sono *esclusivamente* della ragione e albergano nell'animo, perchè hanno per oggetto il vero che non si percepisce con i sensi, ma solo con l'intelligenza.

Tale il concetto di disciplina come si desume dalle opere di A. e che forma un complesso aderente a tutto il suo pensiero e, come tale, originale, quantunque possa essere stato ispirato e desunto frammentariamente dalle correnti filosofiche antiche.

II. — Le discipline in particolare.

Per queste, come per tutte le cose in natura, vale la legge suprema dell'ordine. Come l'universo sensibile è tutto mirabilmente ordinato al proprio fine, così, nel mondo dell'intelletto, tutto deve ordinarsi se vuole ottenere il proprio fine, la verità eterna: Dio. Perchè, non bisogna dimenticarlo, le arti liberali non sono un fine, ma un mezzo; mezzo nobilissimo, ma come tali ordinate a un fine. Colui che pretendesse proceder in questa via senza ordine disperderebbe le sue energie e vagherebbe incerto nei massimi problemi « l'anima e Dio » (*D. O.* II, 44). « Ordo est quem si tenuerimus in vita, perducet ad Deum, et quem nisi tenuerimus in vita, non perveniemus ad Deum » (*D. O.* I, 27). « Illis autem praeceperam ut in studiis, sicut coeperant, suum cursum tenerent » (*D. Q. A.* 63). « Illud nunc a me accipiatis volo: si quis temere ac sine ordine disciplinarum in harum rerum cognitionem audet irruere, pro studioso illum curiosum, pro docto credulum, pro cauto incredulum fieri » (*D. O.* II, 17). Nel *D. O.* II, 46 l'ordine nelle discipline è imposto come necessaria condizione per lo scioglimento dei massimi problemi: « De his atque huiusmodi rebus, aut ordine illo eruditionis, aut nullo modo quidquam requirendum est ». « Ego cum omnes cernere studiosissime, ac pro suis quemque viribus deum quaerere, sed ipsum, de quo agebamus, ordinem non tenere, quo ad illius ineffabilis maiestatis intelligentiam pervenitur: oro vos; inquam..... ne nos praeposteros et inordinatos esse patiamini » (*D. O.* II, 24). Nello stesso trattato *D. O.* questa esigenza di procedere con ordine nella via delle discipline gli fa stendere un completo programma di studi, che deve condurre la mente al raggiungimento della vita beata, cioè della sapienza.

La costruttrice delle discipline è la ragione. Dell'eccellenza della quale sovente parla A. Non è nostro compito far notare la differenza e talvolta le contraddizioni nelle varie

definizioni che ne dà (*S.* I, 12, 13 - *D. I. A.* 10,11 - *D. Q. A.* 52 - *D. O.* II, 30): ma raccoglieremo il concetto che gli è più comune, di facoltà dell'animo capace di conoscere il vero e la realtà oltre i sensi; essa è paragonata alla visione degli occhi materiali: « Ego autem ratio ita sum in mentibus ut in oculis est adspectus » (*S.* I, 12). È la potenza di questa visione spirituale quella che crea le discipline, penetrando con ordine nella realtà del mondo corporeo e discernendone i segni delle realtà spirituali.

Fra le discipline da esse create non tutte hanno la stessa importanza: alcune sono di ordine inferiore, perchè sono quelle da cui la ragione incomincia a muoversi nel diventare padrona di se stessa e a formarsi gli strumenti da usare nella sua laboriosa e altissima ricerca. Questo non sarebbe necessario se essa non fosse unita al corpo mortale (allora non avrebbe neppur bisogno di ricercare il vero), ma nella presente condizione, non essendole possibile prescindere dal carico della carne, deve cercare di sottometterlo e di adattarsi alle sue esigenze per raggiungere a traverso di lui il suo nobile fine: così sorgono le tre prime scienze: grammatica, dialettica, retorica [1]. Considerate sotto questo aspetto, esse non sfuggono a quelle condizioni e caratteristiche da noi attribuite in generale alle discipline; sono opera e costruzione di ragione, anzi la prima opera con cui la ragione si impadronisce di se stessa e dei suoi mezzi; tendono a Dio appunto perchè mettono l'animo nella possibilità di raggiungerlo. Però, siccome non lo fanno oggetto diretto nella loro ricerca, si debbono porre in grado inferiore a quelle altre. Non si può perciò ritenere queste discipline come pratiche, riserbando alle altre il nome di teoriche, e non se ne può fare una separazione profonda; e neppure mi pare esatto il criterio di divisione dell'Alfaric (*op. cit.* 443): « Sciences théoriques et sciences didactiques », perchè lascia

[1] Nel Medio Evo costituiranno il « Trivio », mentre le rimanenti quattro (discipline del numero) costituiranno il « Quadrivio ».

supporre che queste ultime abbiano il loro motivo di essere in qualche necessità, che sia all'infuori delle necessità di essa ragione: il che non è vero, almeno per la più nobile di queste scienze: la dialettica. La ragione dunque, nella condizione presente di unione con il corpo, si crea la grammatica che è il primo suo passo al vero nella necessità della vita sociale. « Ratio.... vidit esse imponenda rebus vocabula, id est significantes quosdam sonos. Sed audiri absentium verba non poterant: ergo illa ratio peperit litteras, notatis omnibus oris et linguae sonis, atque discretis. Nihil autem facere poterat, si multitudo rerum sine quodam defixo termine infinite patere videretur. Ergo utilitas numerandi magna necessitate animadversa est » (*D. O.* II, 35). Questi sono i fondamenti razionali della disciplina grammaticale, che poi ha avuto i suoi sviluppi all'infuori della ragione e, divenendo oggetto di autorità e di tradizione, in quanto tale, eccede la accezione di disciplina.

In quei primi limiti costituisce l'insegnamento elementare « quam Varro litterationem vocat ». Nel suo sviluppo esuberante e al di fuori dei limiti di vera disciplina costituisce la « grammatica » e la « litteratura » [1], ed è oggetto non più dell'insegnamento elementare ma dell'insegnamento dei grammatici. Essa comprende tutto l'edifizio propriamente grammaticale sui suoni, vocali, semivocali, consonanti, sillabe, « verba in octo genera.... digesta, omnisque illorum motus, integritas, iunctura, perite subtiliterque distincta »; inoltre tutto quello che riguarda la lunghezza e brevità delle sillabe cioè la prosodia [2]. Tutto l'insieme di queste conoscenze non è più basato sulla ragione, ma piuttosto sulla

[1] Sulla derivazione varroniana di questi due termini (litteratio, litteratura) cfr. FISCHER, *De A. disciplinarum libro qui est de dialectica*, pag. 14. Ienae, 1912.

[2] Accanto alla prosodia bisogna collocare la metrica intesa nel senso ordinario di esposizione dei fatti e dei princìpi dell'ordinamento di sillabe di lunghezza differente, in base alla tradizione e all'autorità. La metrica nel senso di A. è ricerca di leggi razionali, è piuttosto ritmica.

convenzione, sull'autorità e sulla tradizione: non costituisce perciò veramente disciplina: si potrà chiamarla così solo per una certa e impropria estensione di significato. Questo pensiero di A. della inferiorità della grammatica tra le discipline, è riflesso molto bene nelle distinzioni che si incontrano con frequenza nel corso del *D. M.* fra ciò che si insegna in base alla ragione e ciò che si insegna in base all'autorità: questo è oggetto della grammatica, quello delle discipline liberali. La grammatica è così nel concetto di A. la infima tra le discipline, perchè troppo impura di elementi razionali e perchè ha un criterio incompatibile con quello che regola le discipline: il criterio dell'autorità e della tradizione.

Essa partecipa piuttosto della natura delle scienze storiche: e tale suo carattere diventa evidentissimo ed essenziale quando consideriamo l'altro vasto campo di studio alla grammatica congiunto: ossia tutto quello che più propriamente dicesi « litteratura » e consiste nella conoscenza dei monumenti letterari dell'antichità. Questa, come la storia, ancor meno che la grammatica può dirsi disciplina. « Unum quidem nomen sed res infinita, multiplex, curarum plenior quam iucunditatis aut *veritatis*, huic disciplinae (grammatica) accessit historia ». Di tutto questo complesso, che passa sotto il nome di grammatica e che comprende « litteratio, grammatica, litteratura, historia » solo la prima parte rientra nel concetto di disciplina: poichè solo essa contiene il vero ed è frutto di ragione. Questa valutazione si ritrova anche in *C.* I, 20: « Adamaveram enim latinas (litteras), non quas primi magistri, sed quas docent qui grammatici vocantur. Nam illas primas ubi legere et scribere et numerare discitur non minus onerosas poenalesque habebam quam omnes graecas. Unde tamen hoc nisi de peccato et vanitate vitae...., nam utique *meliores* quia *certiores* erant primae illae litterae.... quam illae quibus tenere cogebar Aeneae nescio cuius errores... ». Il grande valore razionale assegnato ai primi elementi (« litteratio ») rientrano in quel concetto di A. secondo il quale le lingue sono l'opera della ragione e sono così ripiene di

logica. Perciò A. dà grande importanza allo studio e alla ricerca dell'etimologia, perchè il suono è appropriato all'idea espressa. Secondo quello che dice in *De gen. ad litt.* 26, i nomi sono segni naturali, e anche nel *D. O.* II, 35 la ragione presiede alla loro costituzione.

In questa prima disciplina elementare si esaurisce anche lo studio dell'aritmetica, almeno secondo lo schema del *D. O.*, ove l'aritmetica non è annoverata fra le discipline. E anche quel trattato da A. poi incominciato (*R.* I, VI) doveva parlare non già della numerazione, ma doveva avere il carattere di una speculazione filosofica sui numeri.

Un esempio del come S. A. avrebbe trattato la scienza grammaticale come disciplina, non potremmo averlo nel *De Magistro*, di cui tanta parte sono le teorie grammatiche? [1]. L'infima delle liberali discipline è dunque la grammatica, infima non solo nell'ordine del tempo, ma anche nella dignità, perchè in essa la ragione e il vero sono confusi con elementi estranei di irrazionalità e di falsità. Quella grande quantità di cognizioni compresa nel termine di grammatica non costituisce disciplina liberale: questo termine è loro applicato abusivamente per estensione; disciplina liberale è solamente la prima e più piccola parte di questo complesso: la *litteratio*.

Dalla grammatica si procede alla dialettica, che nel pensiero di A. occupa un posto eminente: anzi forse è la eccellente fra tutte le discipline, è la « disciplina disciplinarum ». Essa non è una semplice logica formale, ma è senz'altro la scienza della verità: « Dialectica ipsa scientia veritatis est » (*C. A.* III, 29). A cui giunge con i suoi procedimenti: « Illa igitur ratio.... admonita est quaerere atque adtendere hanc ipsam viam, qua peperit artem: nam eam definiendo, distribuendo, colligendo non solum digesserat atque ordinaverat, verum

[1] Questa supposizione trovo in Alfaric (*op. cit.*, pag. 444, n. 3) e mi pare opportunissima, quantunque nel luogo citato non sia messa in relazione con il quadro generale delle discipline e in particolare della grammatica.

ab omni etiam falsitatis irreptione defenderat » (*D. O.* II, 38). Nella lotta contro lo scetticismo (*C. A.* III) essa sola era rimasta incrollabilmente vera e origine di tutte le altre verità: « Restat dialectica, quam certe sapiens bene novit, nec falsum scire quisquam potest » (*C. A.* III, 29). Anzi talvolta A. identifica senz'altro la dialettica con la verità (*S.* II, 27-32). Essa è vera di per se stessa, « per seipsam disciplina vera est » (*S.* II, 21); anzi tutte le altre discipline sono vere in grazia sua: essa rende vere tutte le altre discipline, « per quam omnes verae sunt disciplinae ». Nei *Soliloqui*, II, 19 sgg., è sviluppato questo concetto della verità delle discipline attraverso la dialettica che, come «ratio disputandi», viene identificata con la verità stessa. Nel *D. O.* II, 38 è detto di lei: « Sola scit scire: sola scientes facere non solum vult, sed etiam potest... Haec docet docere, haec docet discere » [1]. Se il pensiero di A. non è sempre chiaro a questo riguardo, è certo però che questa è la fondamentale di tutte le discipline, le quali tutte sono da lei pervase come sono pervase di ragione e di verità: essa in fondo non è che il procedimento della ragione al vero. E come tutte le discipline raggiungono il vero, considerato pure sotto differenti aspetti (numero, forma), così in tutte si ritrova la dialettica che giustifica e garantisce le loro conquiste.

La retorica è una disciplina di ordine inferiore perchè non nasce dalla ragione e non è via al raggiungimento del vero. Tanto che solo impropriamente può chiamarsi disciplina. Essa ha uno scopo e un procedimento, che non ha nulla a che fare con lo scopo e il procedimento delle discipline. È nata accanto a queste, per il desiderio dell'animo saggio di comunicare agli altri il proprio tesoro: e non solo a quelli che come lui si sforzano di seguire la ragione, ma anche a quelli che, immersi nelle cose e nelle considera-

[1] Questa sopravalutazione della dialettica è anche dovuta a influenze platoniche e neoplatoniche, specialmente attraverso Plotino. Nel *C. A.* III, 37 A. ritiene Platone come fondatore della dialettica.

zioni materiali, non sono capaci di seguire se non il proprio senso. Giacchè la società ci impone dei doveri come a' suoi membri, per i quali deve diffondersi il vero secondo la loro capacità. « Quoniam plerumque stulti homines ad ea quae suadentur recte, utiliter et honeste, non ipsam sincerissimam quam rarus animus videt veritatem, sed proprios sensus consuetudinemque sectantur, oportebat eos non doceri solum quantum queunt, sed saepe et maxime commoveri » (*D.·O.* II, 38). Bisogna ricordare come A. per il raggiungimento della verità ammetta accanto alla ragione, via maestra e nobilissima, l'autorità come via meno nobile ma necessaria per il maggior numero degli uomini. « Duplex enim est via quam sequimur, cum rerum nos obscuritas movet, aut rationem aut certe auctoritatem » (*D. O.* II, 19). « Tempore auctoritas, re autem ratio prima est » (*D. O.* II, 26). Quindi accanto al modo diretto per giungere alla verità, un modo indiretto di cui si può intendere faccia parte anche questo della persuasione oratoria; (dall'esposizione di A. s'intende che retorica è intesa principalmente nel senso di oratoria). Che è così un mezzo di propagare la verità, ma nello stesso tempo, considerata nel paziente, un mezzo per giungere alla verità. Per questa considerazione si riconnette con le discipline liberali, ultima di tutte perchè « necessitatis plenior quam *puritatis* » (*D. O.* II, 38). In *C.* IV, 2 la retorica è stimata una « victoriosa loquacitas »; ma questo termine riguarda piuttosto la retorica come era insegnata e quale era nel concetto delle scuole, che non la retorica come è intesa da A., per giungere alla sapienza. Quando poi si tratti dei principî religiosi da insegnarsi al popolo, allora la retorica, trasformandosi in eloquenza, diventa nobile e degna che A. se ne occupi ungamente come nel l. IV, *De Doctrina Christiana*. Ma evidentemente quest'ordine di idee esula dalle presenti considerazioni ed è ispirato ad altri principî non propriamente filosofici, come invece vogliono essere quelli che reggonc l'edificio delle discipline.

Seguono le tre scienze della Musica, Geometria, Astro-

nomia. Tutte e tre sono scienze del numero [1] perchè hanno il numero per loro oggetto: sia che questo si trovi nella successione temporale dei differenti suoni, sia che si trovi nelle relazioni spaziali delle figure geometriche. Queste tre discipline sono tali nel pieno significato agostiniano e sono la via sicura per giungere alla sapienza. Non sono come la grammatica e la retorica mescolate di elementi eterogenei, ma sono intieramente costituite dalla ragione e hanno per oggetto il vero numerico. « Hinc (dopo le tre prime discipline) se illa ratio ad ipsarum rerum divinarum beatissimam contemplationem rapere voluit. Sed, ne de alto caderet, quaesivit gradus, atque ipsa sibi viam per suas possessiones ordinemque molita est. Desiderabat enim pulcritudinem, quam sola et simplex posset sine istis oculis intueri: impediebatur sensibus. Itaque in eos ipsos paululum aciem torsit qui veritatem sese habere clamantes, festinantem ad alia pergere, importuno strepitu revocabant » (*D. O.* II, 39). L'anima che vuole slanciarsi a Dio è trattenuta dai sensi, i quali pretendono di offrire ad essa quella verità e bellezza di cui va in cerca; quest'inganno possono offrire all'anima perchè in essi sonvi le tracce della vera verità e bellezza. Anzi, unicamente per questo la realtà materiale può essere appetita: per le vestigia delle razionalità che si traducono in forma di piacere al senso. « Quaedam vestigia rationis in sensibus, et quod ad visum atque auditum pertinet, in ipsa etiam voluptate » (*D. O.* II, 33). Considerando questo diletto sensuale la ragione s'accorge che è fondato null'altro che su una convenienza delle parti fra di loro per la vista o una convenienza di successione di suoni per l'udito: nell'uno e nell'altro caso sulla conservazione di razionali dimensioni nei numeri. I quali numeri sono non soltanto la espressione di determinati rapporti fra le cose, categorie esterne alle quali

[1] Del « numero » si dirà solo il sufficiente per caratterizzare le discipline di cui qui è parola. Uno sviluppo più abbondante della filosofia del numero in *A.* sarà dato nella esposizione del VI, *D. M.*

l'universo si adatta, ma sono gli elementi fattivi dell'universo stesso in tutto quello che l'universo ha di verità e di bellezza. In tutte le cose i sensi sono dilettati dalla bellezza, (più propriamente *pulcritudo* negli occhi, *suavitas* nelle orecchie): la bellezza non è altro che il numero. « Inspice iam pulcritudinem formati corporis, numeri tenentur in loco; inspice pulcritudinem mobilitatis in corpore, numeri versantur in tempore » (*D. L. A.* II, 42). Su questa potenza del numero che costituisce la bellezza e perciò la verità delle cose, sovente ritorna Agostino. P. es.: *D. I. A.* 5 - *D. Q. A.* 13 - *S.* I, 9 - *D. L. A.* II, 20 - *D. V. R.* 72. Anzi è questo uno dei suoi pensieri preferiti, del quale si serve anche per la dimostrazione dell'immortalità e immaterialità dell'anima e, più ancora, per la prova dell'esistenza di Dio. Giacchè due cose sono vere e unicamente vere: la dialettica e la scienza del numero e sono così le uniche due vie che raggiungono la sapienza, perchè non v'è raggiungimento di sapienza se non nella verità. « Ad istarum rerum cognitionem neminem adspirare debere sine illa quasi duplici scientia bonae disputationis potentiaeque numerorum » (*D. O.* II, 47). Anzi siccome l'una non è che una variazione dell'altra disciplina, non occorre la conoscenza di tutte e due più che non occorra una doppia strada per arrivare alla mèta. Dunque: « Si quis etiam hoc plurimum putat, solos numeros optime noverit, aut solam dialecticam » (*ibid.*).

Il numero è insito non solo nelle cose che piacciono all'occhio e all'orecchio, ma in ogni cosa creata. Dio « dedit numeros omnibus rebus, etiam infimis, et in fine rerum locatis; corpora enim omnia, quamvis in rebus extrema sint, habent numeros suos » (*D. L. A.* II, 32). A. applica alla costituzione del mondo e di ogni cosa, che è in esso, quel detto di *Eccl.* VII, 26: « Circumivi ego, et cor meum, ut scirem et considerarem et quaererem sapientiam et numerum ». L'apoteosi del numero è tessuta da A. in lunghi passi del *D. L. A.*, specialmente nel l. II, dove giunge a identificare il numero con la sapienza, rispondendo alla domanda: « utrum uno ali-

quo genere contineantur haec duo, sapientia scilicet et numerus, quia coniuncta etiam in scripturis sanctis haec posita esse commemorasti: an alterum exsistat ab altero, aut alterum in altero consistat, veluti numerus a sapientia, vel in sapientia » (*ibid.* 30). Certamente qui non trattasi dei numeri materiali che son nelle cose, ma di quei numeri spirituali ed eterni che sono i modelli, di cui quei primi sono imitazioni e riflessi [1], e ai quali sale l'anima attraverso questi infimi percepiti dal senso. « In his igitur omnibus disciplinis occurrebant ei omnia numerosa, quae tamen in illis dimensionibus manifestius eminebant quas in seipsa cogitando (ratio) atque volvendo intuebatur verissimas: in his autem quae sentiuntur umbras earum potius atque vestigia recolebat » (*D. O.* II, 43). Nel *D. L. A.* la dimostrazione dell'esistenza di Dio è impostata sulla verità, che è nel numero e nella sapienza: « Illud certe manifestum est utrumque (numero e sapienza) verum esse, et incommutabiliter verum » (32); sapienza e numero sono così qualche cosa di più eccellente e di superiore alla nostra anima. Ma anche Dio è qualche cosa di superiore alla nostra anima. Resta dunque che la verità sia Dio, a meno che questi non sia qualche cosa di ancor più eccellente. « Si enim aliquid est excellentius, ille potius Deus est; si autem non est, iam ipsa veritas Deus est » (39). E nel *D. O.* II, 48 identificando ratio con numerus dice: « In ratione autem nihil esse melius et potentius numeris, aut nihil aliud esse rationem quam numerum ». Nello stesso luogo si trova un primo sviluppo del concetto che la numerosità delle cose non è se non un modo della loro unità, concetto su cui si diffondono il *D. M.* VI e il *D. V. R.* 59. Nel *D. G. C. M.* 26 il numero diviene un attributo della divinità. « In omnibus tamen cum mensuras et numeros et ordinem vides, artificem quaere. Nec aliud invenies, nisi ubi summa mensura et summus numerus et summus ordo est, id est Deum... ».

[1] Sulle varie categorie di numeri e sui vari rapporti fra di loro cfr. *D. M.* VI.

Attraverso a queste differenti valutazioni del numero ed esagerazioni intorno alla sua natura e al suo valore, resta fermo che il vero e il bello nelle cose è costituito dal numero: che le ragioni di quello si debbano ricercare in questo e che chi conosce il numero conosce il vero. Non differentemente dalla dialettica quindi le discipline del numero giungono alla sapienza e non meno di quella sono nobilissime e altissime scienze. Anzi A. preferisce questa via del numero come elemento di bellezza perchè più conforme alle aspirazioni e tendenze del suo animo di poeta. È notissimo del resto che A. al numero ha dato non solo una significazione metafisica, ma anche una significazione mistica di cui egli usa e abusa nelle interpretazioni della Sacra Scrittura; per esempio nei Sermoni sul Nuovo e Vecchio Testamento. Nè la grande importanza filosofica conferita al numero fu soltanto derivazione dalle teorie pitagoriche e varroniane, destinata a scomparire con il formarsi della mentalità teologica: A. anche più tardi ritenne sempre il numero come una realtà metafisica principio delle cose. Cfr. *De genesi ad litteram* V, 20: « Insunt autem illis (semi delle cose tutte, animali e vegetali) efficacissimi numeri trahentes secum sequaces potentias... ». Cfr. anche *ibid.* 14. Come si è detto la potenza del numero si manifesta in tutte le cose, in modo speciale però in quelle che sono oggetto di vista e di udito [1] e provocano naturalmente il diletto mediante la « pulcritudo » in quella e la « suavitas » in questo.

Da questa distinzione nasce una duplice disciplina dei numeri, quella che li considera nei suoni e quella che li con-

[1] La stretta parentela tra musica e geometria è già nel pensiero degli antichi e probabilmente A. non fa altro che seguire Varrone in siffatto sdoppiamento della scienza del numero. Al riguardo troviamo in GELLIO, XVI, 18, (che RITSCHL, *Opusc.* III, 379, dice derivato da Varrone): « pars quaedam Geometriae ὀπτική appellatur, quae ad oculos pertinet; pars altera quae ad auris κανονική vocatur, qua musici ut fundamentum artis suae utuntur... κανονική autem longitudines et altitudines emetitur, longior mensura vocis ῥυθμός dicitur, altior μέλος ». Ove la musica nei suoi fondamenti ritmici e melici è detta parte della geometria.

sidera nelle figure [1]. Sorgono così la musica e la geometria, che hanno per oggetto rispettivamente i suoni e le figure, non però in se stessi o per il diletto che recano al senso, ma per la verità e bellezza che in essi regna, improntata dai numeri ai quali veramente è diretto lo scopo ultimo di queste scienze. Musica e geometria sono ricerca delle leggi numeriche eterne e immutabili che regolano i fatti musicali e ottici, e dalle quali trae origine la bellezza dei medesimi e con le quali si giunge a spiegare razionalmente il diletto dei sensi nella percezione di questi fenomeni. Queste leggi eterne si riducono a una sola, che è la legge universale di tutte le cose create e a cui si riducono tutte le leggi della natura: la legge dell'unità (cfr. *D. M.* VI - *D. V. R.* 59), a cui si sforzano di informarsi tutte le creature dalla massima alla minima, riuscendo a risultati che, perchè imperfetti, si traducono nei rapporti di equalità, proporzione, convenienza, gradazione, ordine. Al centro e al sommo, realizzazione perfetta della legge dell'unità, anzi dettatore della legge, che non è se non l'imitazione di lui, Dio somma unità: il termine naturale delle discipline dei numeri.

Nel *D. O.* II, 39 sgg. è tracciato un quadro del modo di sviluppo di queste due discipline. La musica si occupa dei suoni distinguendone tre categorie: « Intellexit (ratio) nihil aliud ad aurium iudicium pertinere, quam sonum, eumque esse triplicem: aut in voce animantis, aut in eo quod flatus in organis faceret, aut in eo quod pulsu ederetur. Ad primum pertinere tragoedos aut comoedos, vel choros cuiuscemodi, atque omnes omnino qui voce propria canerent. Secundum tibiis et similibus instrumentis deputari. Tertio dari citharas, lyras, cymbala, atque omne quod percutiendo canorum esset ». Dunque canto e suono; questo a sua volta degli strumenti a fiato e degli strumenti a percussione. Tale triplice divisione non concorda con quella che, se non trattata di proposito, è presa a base nel *D. M.* (cfr. tutto il l. I): ivi si

(1) Per i numeri negli altri sensi, cfr. *D. M.* VI.

distingue il canto dal suono e dalla danza, mentre non v'è alcun accenno alla distinzione fra musica a fiato e a percussione. Quella è più razionale e concorda con la classica divisione dei greci, per i quali la musica è l'arte del movimento e comprende λέξις, μέλος e κίνησις σωματική. Questa del *D. O.* non corrisponde alla trattazione quale farà A. nel *D. M.;* tralascia una parte che è importante e che rientra certamente nel concetto di ritmica. Con ogni probabilità essa deriva da Varrone, come si può dedurre da un luogo del *De Doctr. Chr.* II, 27, ove la triplice divisione in canto, strumenti a fiato e a percussione è connessa con il mito delle Muse esposto, secondo Varrone espressamente nominato: « Refellit Varro ... ». Da questa divergenza fra il *De Ordine* e il *D. M.* è lecito concludere che anche il concetto delle discipline, come tutto il sistema filosofico, subì degli sviluppi nella mente di A., liberandosi sempre più dalla pressione dell'autorità, per adagiarsi con maggior coerenza ai princìpi razionali, in un modo di pensare più personale. Per questa considerazione non mi sono tenuto obbligato, nell'esporre questo quadro delle discipline, a riprodurre esattamente quello che A. ne pensa nel *D. O.*, ma ho integrato e chiarificato il suo pensiero, basandomi prima di tutto sulla trattazione del *D. M.*, e poi su tutto quel sistema di concetti che costituisce la caratteristica del suo pensiero filosofico.

In queste tre categorie di suoni A. distingue due elementi musicali: « dimensio temporum » e « acuminis gravitatisque moderata varietas », ossia il ritmo e la melodia: l'elemento però indispensabile e sufficiente a conferire il carattere musicale è il primo: in grazia del quale solamente la musica raggiunge tutta l'estensione del suo dominio comprendendo anche i movimenti delle membra (danza). A. si intrattiene solo su questo elemento: il ritmo, che è del resto l'essenziale; e non solo in questo punto del *D. O.*, ma anche nel suo trattato di musica tratterà soltanto di esso. Che però anche l'altro elemento musicale fosse da lui considerato come parte essenziale e da non tralasciarsi è dimostrato dall'epistola a Me-

morio (*Ep.* 101) ove si parla di un trattato *de melo*, che doveva seguire al *de rhythmo*. E anche questa parte non è da lui studiata in tutte le varie specie di suoni, ma in quella solo che è più accessibile a tutti, che non richiede perizia tecnica speciale e di cui sopratutto doveva essere esperto un retore, ossia nella parola.

La parola è naturalmente costituita di sillabe di differente lunghezza: oggetto di studio dei grammatici; esse sono sparse e si succedono senz'ordine nel discorso quotidiano. Il musico ordinandole con certa legge può formarne una serie ritmica dando origine ai metri e ai versi. « Et quia in ipsis verbis brevitates et longitudines syllabarum prope aequali multitudine sparsas in oratione adtendere facile fuit, tentavit pedes illos in ordines certos disponere atque coniungere: et in eo primo sensum ipsum secuta, moderatos impressit articulos, quae et caesa et membra nominavit » (*D. O.* II, 40). Di questa terminologia e definizione di metro, verso, membro, ritmo, tratterà poi diffusamente il *D. M.* Qui mi fermo soltanto a notare una divergenza fra il *D. O.* e il *D. M.* a riguardo dell'etimologia di « versus ». Nel *D. O. versus* deriva da « reverti » perchè « (ratio)... ne longius pedum cursus provolveretur, quam eius iudicium posset sustinere, modum statuit unde reverteretur, et ab eo ipso versum vocavit »; mentre nel *D. M.* V, 4 *versus* deriva dal contrario cioè da « non reverti », poichè il verso è costituito di due membri i quali non si possono preposterare: « quod duobus membris confit, quorum neutrum in alterius loco, salva lege numerorum, constituitur, quia verti non potest, versus vocetur ». La prima etimologia deriva certamente da Varrone, come ci riferisce Mario Vittorino (55, 11): « Versus est, ut Varroni placet, verborum iunctura.... apud nos autem versus dictus est a versuris, id est a repetita scriptura ex ea parte in quam desinit ». Il Fischer (*op. cit.*, pag. 18) pensa che anche quella del *D. M.* sia desunta da Varrone; è infatti essa così intimamente congiunta con tutta la teoria dei membri esposta nel l. V del *D. M.* e di derivazione

varroniana, che solo difficilmente si potrebbe da quella staccare.

Continuiamo con A. nel tracciare le linee dell'arte musica. « Ratio sive in rhythmis sive in ipsa modulatione intellegebat regnare numeros, totumque perficere: inspexit diligentissime cuiusmodi essent; reperibat divinos et sempiternos » (*D. O.* II, 41). La poetica agostiniana raggiunge così il suo fine. Dopo essersi indugiata a considerare nei sensi il diletto del ritmo, procede a indagarne i motivi e l'essenza, e trova presente in tutti la ragione dei numeri, sicchè essi reggono e producono il ritmo: ma questo è imperfetto, inesatto, temporaneo, quelli invece perfetti ed eterni. Non nel senso dunque ma nell'intelligenza si formerà questa disciplina, non nei numeri sensuali ma nei numeri razionali, spirituali ed eterni. Essi, quali cause e ragioni supreme della soavità nei suoni, e non i suoni stessi, effetto transeunte della loro potenza, sono l'oggetto ultimo della disciplina che, dal sensibile facendosi scala sino ad essi, si accosta al suo Dio: « summa mensura et summus numerus ».

Da quanto si è detto brevemente di questa disciplina, si può desumere quale profonda differenza vi sarà fra la trattazione agostiniana e la trattazione, con cui si è voluta da taluno confondere, dei metrici: i quali non hanno altro scopo che quello di enumerare ed illustrare i fatti metrici; ciò che per loro è il termine della scienza per A. è il principio, ciò che per loro è il fine per A. è il mezzo.

L'altra scienza del numero, sorella della musica, è la geometria: come il ritmo è il numero nei suoni, così la figura è il numero negli oggetti: come l'uno produce soavità, così l'altro produce bellezza. « Hinc est (ratio) profecta in oculorum opes, et terram caelumque collustrans, sensit nihil aliud quam pulcritudinem sibi placere, et in pulcritudine figuras, in figuris dimensiones, in dimensionibus numeros » (*D. O.* II, 42). Anche qui la ragione nell'esame delle figure geometriche ritrova l'eterna realtà dei numeri, ai quali non si adeguano le imperfette imitazioni delle cose. Quello

che si vede con l'intelligenza è superiore a quello che si vede coi sensi; questo imperfetto transeunte, quello perfetto ed eterno: « Longe deteriorem invenit, et nulla ex parte quod viderent oculi cum eo quod mens cerneret, comparandum » (42) (1). Anche la geometria giunge così dalle cose sensibili ai numeri eterni, per i quali a Dio (2), il termine ultimo come delle aspirazioni del cuore così delle brame dell'intelletto. Queste due scienze dei numeri si riducono in fondo a una dimostrazione filosofica dell'esistenza di Dio e sono uno sviluppo della prova cosmologica.

Oltre a queste, nel *D. O.* è annumerata un'altra disciplina del numero: l'Astrologia. Nelle *R.* I, VI sappiamo che A. non pensò mai a comporre un trattato su tale argomento, mentre incominciò un trattato *De Arithmetica*, di cui non è cenno invece nel *D. O.* All'Astrologia dunque, che faceva parte del piano concepito nel *D. O.* sostituì più tardi l'Aritmetica. L'introduzione dell'Astrologia come disciplina del numero, accanto alla Geometria e alla Musica, deriva forse da questo, che A. nel suo schema *D. O.* ha seguito più strettamente Varrone, come appare dall'essere egli nominato espressamente al n. 54, e la cui dottrina rifletteva su questo punto le teorie pitagoriche. L'Astrologia, disciplina varroniana, appare anche nel quadro del *D. O.* precisamente come terza disciplina del numero dopo la Musica e la Geometria. « Motus eam (rationem) caeli multum movebat et ad se diligenter considerandum invitabat. Etiam ibi per constantissimas temporum vices, per astrorum ratos definitosque cursus, per intervallorum spatia moderata, intellexit nihil aliud quam illam dimensionem numerosque dominari. Quae similiter definiendo ac secernendo in ordinem nectens astro-

(1) Fischer indica come derivazione varroniana il termine « opes oculorum », dato da A. alla geometria, paragonandolo con il passo di Gellio, XVI, 18: « Pars quaedam geometriae ὀπτική appellatur ». Secondo Ritschl (*Op.* III, 379) questa definizione deriva da Varrone. Basato su ciò, Fischer trova analogia fra ὀπτικὴ τέχνη e *opes oculorum*.

(2) Nozioni geometriche filosofiche, che forse fornivano materia al *De Geom.* (*R.* I, VI), sono in *D. Q. A.* 10 e sgg.

logiam genuit, magnum religiosis argumentum, tormentumque curiosis » (42). Non ci rimangono elementi positivi per farci un'idea anche approssimata di quel che fosse il modo di trattare il particolare argomento di questa disciplina: non possiamo errare però giudicando che non dovesse per nulla offrire il fianco a quelle critiche e a quei disprezzi per i quali agli occhi di A. riusciva tanto vile (*C.* IV, 4 - VII, 8). In questi luoghi, come poi soventissimo (cfr. *De Doctr. Chr.* II, 32 - *De Civ. Dei*, V, 5), le sue accuse e il suo disprezzo sono diretti propriamente a quella forma di astrologia, che era la più diffusa allora, in cui la cognizione dei cieli non serve se non come base della divinazione: di siffatta scienza egli rigetta « fallaces divinationes et impia deliramenta » (*C.* VII, 8). Quindi rimaneva possibile uno studio degli astri con quegli scopi e con quegli indirizzi che per S. A. deve avere ogni liberale disciplina; e doveva essere una ricerca delle leggi semplicissime dei numeri nei fenomeni celesti.

Il concetto di tale disciplina è completamente estraneo a quegli antichi di astrologia e matematica. Pertanto, non credo che il motivo della sostituzione dell'aritmetica all'astrologia sia da ricercarsi nel disprezzo di A. per questa scienza, perchè esso non poteva ledere per nulla la nobiltà della vera astrologia, quale doveva essere come scienza del numero negli astri. Forse deve ricercarsi nella difficoltà dei mezzi per effettuare ricerche serie e nella incertezza dei risultati a cui possano quei mezzi condurre: e insomma nella inesperienza stessa di A. Ad essa fu sostituita l'aritmetica, che non aveva gli inconvenienti dell'astrologia.

Che cosa potesse essere una disciplina « arithmetica » abbiamo ancora minori elementi per farci un'idea di quello che avevamo per l'astrologia (cfr. *C.* V, 6). Probabilmente era una trattazione generale del numero, considerato non più nelle cose sensibili, ma in se stesso: studiato nelle sue leggi intime prescindendo da qualsiasi relazione con il sensibile: visto non più attraverso i suoi effetti nelle cose, ma semplicemente nella sua potenza al di sopra e prima di

quelle. Due accenni del *D. M.* confermano questa supposizione. Nel l. I, 22, dopo avere dimostrato che 1 e 2 sono principio di tutti i numeri, aggiunge: « Subtilius ista quaerunt atque abstrusius in ea disciplina quae est de numeris »; e nello stesso libro al n. 27, concludendo la lunga dimostrazione dell'eccellenza del 10, ritorna alla considerazione degli argomenti proprii della musica, « propter quos ista de numeris, de alia scilicet disciplina, quantum pro negotio satis visum est, consideravimus ». Questa « alia disciplina », « disciplina quae est de numeris », e alla quale viene attribuito tutto quello che riguarda il numero considerato indipendentemente da ogni relazione con la materia, non può essere che l'Aritmetica. Così essa sarebbe il naturale sbocco e complemento delle due precedenti discipline: in quelle si raggiungono i numeri razionali ed eterni, nell'aritmetica essi stessi sono oggetto di studio; quelle giungono attraverso il senso alla ragione, attraverso l'irrazionale al razionale; l'aritmetica indaga le leggi stesse di questo razionale.

Delle discipline trattate da Varrone, A. ha tralasciato l'Architettura e la Medicina come quelle che più difficilmente si potevano ridurre al suo concetto di « disciplina », perchè in esse il fine pratico è troppo strettamente connesso con la loro natura, sì da esserne inscindibile.

Corona invece di tutto l'edifizio delle arti liberali e somma fra tutte, eccellente sopra ogni altra, A. pone la Filosofia. Questa non doveva essere già un'esposizione dei vari sistemi proposti dagli antichi, una rassegna storica, ma invece una discussione vivace e proficua intorno ai massimi problemi, che per A. si riducono a due: riguardo all'anima e riguardo a Dio: « Cuius (disciplinae) duplex quaestio est: una de anima, altera de Deo; prima efficit ut nosmetipsos noverimus altera ut originem nostram » (47) [1]. In essa si af-

[1] Il *De Philosophia* di A. doveva dunque avere una fisionomia ben differente da quello varroniano in cui doveva avere gran parte la storia dei vari sistemi filosofici, secondo quello che sappiamo da A. (*De Civ. Dei*, XIX, 1 sgg.).

frontano direttamente quegli argomenti sublimi, che sono l'unico vero a cui erano rivolti gli sforzi delle discipline precedenti. Così essa si trasforma in Sapienza costituendo quella vita beata, da A. posta come fine della vita umana. A questo grado giunta la mente umana, « audebit iam Deum videre, atque ipsum fontem unde manat omne verum, ipsumque Patrem Veritatis ». In tale fastigio di beatitudine A. esclama dal suo intelletto e dalla sua volontà commossi: « Deus magne, qui erunt illi oculi, quam sani, quam decori, quam valentes, quam constantes, quam sereni, quam beati! ». Con ciò si raggiunge quello stato che rende l'uomo come rupe immobile nei flutti della vita: « De solo enim sapiente verissime dicit potest:

Ille velut pelagi rupes immota resistit »
(VERG. *Aen.* VII, 586).

Riassumendo le conclusioni da questa scorsa attraverso le arti liberali di A., si può dire che se la linea generale dello sviluppo di esse venne a lui dalla tradizione e verosimilmente dai « Disciplinarum libri » di Varrone, la sua costruzione modifica questi elementi in un sistema, che mantiene la sua originalità perchè ispirato da criteri nuovi e da nuove finalità.

Il concetto di discipline non è più basato sulla loro utilità pratica, ma sulla loro nobiltà come mezzo a Dio; non per il contingente, ma per l'eterno; non per la vita comoda e vanitosa e onorata, ma per la « vita beata, sapienza ». Dalle discipline sono escluse quelle che non possono ridursi entro questo concetto: le altre son trattate in modo conforme a quei medesimi princìpi. Questa trasformazione della tradizione è indicata in due tappe: nel *D. O.* II e in *R.* I, VI, secondo quello che si è cercato di stabilire nelle pagine precedenti.

III. — Il « De Musica ».

È l'unico che ci rimane dei trattati che Agostino aveva iniziato sulle discipline liberali (*R.* I, VI). Non è da meravigliarsi che egli abbia incominciato da questa disciplina e solo questa abbia condotto a termine, quando pensiamo alla sensibilità finissima di A. per il canto e suono: il diletto dell'udito era per A. preferibile al diletto degli occhi e rimangono famose le righe da lui dettate sul canto sacro nelle *Confessioni:* il diletto degli occhi è di tutti gli uomini, il diletto delle orecchie è degli uomini nobili e delicati, e A. dichiara nelle *C.* X, 49: « Voluptates aurium tenacius me implicaverunt et subiugaverunt ». È probabile che questa sua disposizione naturale l'abbia portato a intrattenersi sulla musica come sull'argomento preferito: la natura stessa di quest'arte « pene divina » (*D. M.* I, 4) con la sua indeterminatezza e con la sua misteriosa potenza da cui l'animo non si può difendere, offrivano ad A. più immediata e più facile occasione alle sue speculazioni e ne eccitavano il desiderio. Qualunque però sia il motivo che ha dato la preferenza a quest'arte, la sua testimonianza è preziosa perchè unica. S. Agostino iniziò questa disciplina dopo il ritorno da Cassiciaco in Milano [1], ma la terminò solamente dopo il suo rimpatrio: quindi gli anni di limite sono la primavera 387 (il ritorno da Cassiciaco è nel gennaio del 387) e 390 (l'arrivo in Africa è nell'autunno del 388). Secondo la recensione delle *Retractationes*, il *De Musica* è una delle primissime opere compiute dopo il ritorno in Africa. Tenendo conto che mentre lavorava a questo trattato aveva sul telaio il *De Genesi contra Manichaeos*, il *De Magistro*, il *De Vera Religione*, e che tutte queste opere furono compiute prima della sua elezione

(1) « Per idem tempus quo Mediolani fui, baptismum percepturus » (*C.* VI). Cfr. V: « Iam de agro Mediolanum reversus ... ».

a presbitero (390 oppure 391) (1), non si giunge a fissare con esattezza la data del compimento di questa opera. Neppure la data dell'inizio è certa, perchè, se in principio di *R.* I, VI si trova l'espressione: « Per idem tempus quo Mediolani fui », alla fine dello stesso capo e parlando non più in generale delle discipline, ma del *De Musica*, si trova: « Eosdem sex libros iam baptizatus, iamque ex Italia regressus in Africam, scripsi; inchoaveram quippe tantummodo istam apud Mediolanum disciplinam ». L'inizio di questo libro si può dunque trasportare a Cassiciaco, inverno 386. Ad ogni modo credo non si debba affermare che i primi cinque furono compiuti in Italia e il VI in Africa, quasi che bisognasse cercare in una differenza di tempo la spiegazione del diverso carattere, che si vuol vedere in queste due parti del trattato. A. non ci offre nessun argomento per questa supposizione e tanto meno ce lo offre quella presunta disuguaglianza delle parti, che in realtà non esiste. Il VI libro non è che la continuazione e la conclusione necessaria dei primi cinque libri, i quali senza l'ultimo sarebbero incomprensibili, perchè nel sesto appunto è la spiegazione del particolare modo di procedere nella trattazione dei precedenti; modo di procedere che distingue la poetica agostiniana dalle metriche, che pure hanno in comune l'oggetto materiale. Questa affermazione della unità dei sei libri del *D. M.* nasce dall'esame dell'opera in base a quei princìpi e caratteristiche da A. richieste in ogni trattazione delle discipline e quali si sono cercate di stabilire nelle pagine precedenti. Certamente a colui che trascura una ricerca preliminare di tal genere, il *D. M.* parrà insanabilmente un'opera disorganica e raccozzata, una giustapposizione di due parti eterogenee e incoerenti: molte cose gli parranno strane e inspiegabili e insomma tutto l'insieme sembrerà una stonatura nella mirabile molteplicità degli scritti del santo Vescovo.

(1) Per la data 390 vedi MORIN, *Revue bénédictine*, 1890, p. 261, che si basa su una predica di A. presbitero: In conversione Faustini », datata 23 giugno 390.

Dando invece al *D. M.* il suo vero significato, appare chiaro il motivo di quelle particolarità che ci colpivano. La trama che si svolge nei sei libri non può essere, per quel che si è detto prima, che questa: esame dei fatti musicali per scoprire in essi le tracce dei numeri, cioè per giungere dalle tracce alla realtà, dall'effetto alla causa. Questo semplicissimo schema si modifica in quell'altro più didattico: esaminare le leggi dei numeri (I parte); farne vedere la applicazione nei fatti musicali, che appaiono così tutti impregnati del numero, mostrandone l'effetto nella soavità (II parte); cercare la ragione vera e ultima del potere del numero e della costituzione numerica delle cose musicali (III parte); donde si può trovare la ragione che spiega i fenomeni in questione, la stessa che ne spiega molti altri e l'universo intero. Evidentemente la II parte, come quella esclusiva di questa disciplina, che ne costituisce propriamente l'oggetto formale, avrà ragionevolmente una sezione più ampia di tutta l'opera, sarà la parte più estesa. Essa occupa infatti i libri II-V. L'ultima parte è parte integrale di tutta la trattazione, anzi è quella a cui tendono tutti i libri precedenti, è lo scopo a cui è ordinata la disciplina stessa: quindi insopprimibile. Ma poichè abbiamo detto, ad essa, come quella che è la ragione ultima comune a tutto l'universo, giungono anche altre discipline che si propongono altri campi di esame, e delle quali essa è ugualmente compimento e termine insopprimibile, la trattazione esauriente di questa parte potrebbe essere supposta in altra disciplina. Posto anche questo caso, il *D. M.* non potrebbe in niun modo esimersi da questo minimum: di dimostrare cioè la sua dipendenza da quelle ragioni e la efficacia loro nel suo campo particolare.

La prima parte è necessaria dal momento che si accetti lo schema didattico, come fa appunto A., il quale ha cura però di avvertire che tale trattazione spetta propriamente all'aritmetica il cui oggetto formale è appunto l'esame dei numeri in sè. Non accettando lo schema didattico, non esponendo cioè a priori le leggi dei numeri con il metodo arit-

metico, questa parte è ugualmente insopprimibile nella sua sostanza; perchè ad essa si giungerebbe come a risultato immediato della indagine sui fatti musicali: non sarebbe più il punto di partenza, ma il primo punto di arrivo. Dunque secondo il concetto agostiniano di disciplina, una trattazione della musica non può fare a meno di tutte queste tre parti, che costituiscono, tutte e allo stesso titolo, parte essenziale della ricerca; ricerca che senza una di queste sarebbe incompleta e anzi non sarebbe più disciplina. Sotto la varietà di aspetto che possono presentare, attraverso ad esse scorre una stessa vita, uno stesso principio animatore, una relazione così stretta che è quasi relazione di causa ed effetto congiungente tutti i libri e tutte le pagine in una sola unità. I sei libri *D. M.* costituiscono realmente un'opera sola e organica, che corrisponde perfettamente alle intenzioni di A. di fare un trattato sull'arte musica.

Il *De Musica* agostiniano però non è una trattazione completa dell'argomento. Per A. infatti due sono gli elementi che conferiscono al suono un carattere musicale e nei quali si trova effettuata la potenza del numero: la periodicità e la variazione di tono. In *D. M.* I, 4 è detto che costituisce suono musicale « quidquid numerose servatis *temporum* atque *intervallorum* dimensionibus movetur »; in *D. O.* II, 40 è detto parimente che il suono non è musicale « nisi certa dimensione temporum et acuminis gravitatisque moderata varietate ». Dunque un elemento ritmico e un elemento melodico, la *dimensio temporum* e la *dimensio intervallorum:* la ritmica e la melodica. E A. infatti aveva in mente di comporre un trattato di ritmica e un trattato di melodica: sappiamo, dall'epistola 101 *ad Memorium,* che ai sei libri presenti dovevano seguirne altri sei: « Conscripsi de solo rhythmo sex libros, et de melo scribere alios forsitam sex, fateor, disponebam, cum mihi otium futurum sperabam » [1]. Con questo A. avrebbe esaurito l'argomento. E che la sua non era una

[1] Vedi sopra, p. 28-29.

pura intenzione lo dimostra il libro I, *D. M.*, che non si può spiegare se non come una introduzione generale a tutta l'opera: infatti è data una definizione di musica in cui sono comprese le due parti del ritmo e del *melos,* poichè musica « est scientia bene modulandi », e modulari si dice di « quidquid numerose servatis temporum (ritmo) atque intervallorum (melodia) dimensionibus movetur ». La parte più importante è certamente la prima, chè il ritmo è l'elemento indispensabile e sufficiente per conferire a un movimento un carattere musicale. Per il solo aspetto ritmico rientrano nell'arte musicale i movimenti del corpo, quali la danza e la mimica. E A. nel suo concetto di musica abbraccia anche quei movimenti (cfr. I, 2, 5, 6), adeguandosi così alla classica concezione greca, per cui la musica è l'arte del movimento e si svolge nel tempo, come le arti figurative sono quelle della quiete e si svolgono nello spazio. E come per queste il denominatore comune è la simmetria, per le arti musiche è il ritmo; come quello regola la successione delle parti nello spazio, questo regola la successione dei moti nel tempo. In tale concetto le arti musiche o ritmiche si riducono a tre, perchè tre sono gli elementi ritmizzabili (suono inarticolato, parola, movimenti del corpo). Quest'ultima è costituita dal solo ritmo, le altre da ritmo e tono. Appare così accanto allo studio della ritmica, fondamentale, lo studio della melodia, complementare. Questa prevalenza dell'elemento ritmico sul melodico, questa sua forza e supremazia è caratterizzata in quella espressione di Aristide Quintiliano τινὲς δὲ τῶν παλαιῶν τὸν μὲν ῥυθμὸν ἄρρεν ἀπεκάλουν. τὸ δὲ μέλος θῆλυ (63, 7) [1].

Un trattato di musica doveva quindi incominciare dal ritmo. Così ha fatto A. nei suoi sei libri *D. M.* trattando unicamente quel che riguarda il ritmo. In generale questa natura della trattazione agostiniana fu misconosciuta, affermandosi non essere un trattato di ritmica, ma puramente di metrica.

[1] Cito i ritmici greci da WESTPHAL, *Fragmente und Lehrsätze der Griechischen Rhythmiker.* Leipzig, 1861.

Così il WESTPHAL in *Metrik der Griechen* (Leipzig, 1867, vol. I, pag. 129): « Es ist dies aber nicht, wie der Titel besagt, eine Darstellung der Musik, sondern eine Metrik ». E dal Westphal derivando, lo ZAMBALDI, *Metrica greca e latina* (Torino, 1882, pag. 32): « Ad onta del suo titolo, quest'opera è un vero trattato di metrica »; e aggiunge: « scritto con vedute sue proprie e anche con tanto scarsa conoscenza della materia, che poco giova per la storia delle antiche teorie ». Quanto alla competenza o meno di A. nelle cose metriche, non credo gli si possa lanciare questa accusa con maggior ragione che a tutti gli altri epitomatori di questo periodo: e quand'anche lo si potesse, tale giudizio sfavorevole sarebbe infirmato dal fatto stesso che è basato su un'opera di cui si misconosce la vera natura; correndo il rischio non solo di errare a questo riguardo, ma anche di precludersi la via al riconoscimento di quanto di pregevole e di utile è contenuto in quel qualsiasi campo che l'autore ha scelto. Il trattato agostiniano non è un trattato di metrica, ma fondamentalmente un trattato di ritmica, intesa come l'elemento comune di tutte le arti musiche e ricercata in modo particolare nella poesia. Anzi non è che una ricerca sul ritmo, sui vari elementi ritmici (sillaba, piede, metro) e sui vari schemi ritmici dei versi, per cercarne le ragioni fisiche e metafisiche nella speculazione sul numero concepito non solo come entità realizzata in una qualsiasi serie ritmica, ma anche come entità ideale precedente e causante il ritmo stesso. In ultima analisi una metafisica del ritmo poetico [1].

[1] La natura ritmica della trattazione agostiniana è accennata in RITSCHL, quando in *Op.* III a proposito dei disciplinarum libri di Varrone dice: « Augustinus quoque e musica voluit poëtarum numeros nexos esse *D. O.* II, 40. Nam in ipsis musicae libris VI ad metricae artis pertractationem non penetravit », pag. 380; e dal WEIL, che in *Jarbuch für klass. Phil.* anno 1862, pag. 338, dice: « Es führt als Rhythmiker die Mannigfaltigkeit der metrischen Füsse auf gleiche Takte zurük ».

I teorici e gli storici della musica attinsero a questi libri di A. notizie ritmiche, sopratutto dal libro II e III, quello che riguarda il concetto e la definizione del ritmo, metro e verso.

Il materiale che ci viene offerto in questi libri è il materiale metrico, ma trattato da A. sotto un aspetto particolare. La metrica per S. A. partecipa della duplice natura della grammatica e della musica: e in qual modo ciascuna di queste due discipline si divida la trattazione della metrica, e sotto quali punti di vista e in quali sue parti questa possa essere oggetto di due ricerche differenti è detto a più riprese non solo nel decorso del *D. M.*, ma anche in altre opere. La grammatica, definita in *S.* II, 29 come « vocis articulatae custos et moderatrix disciplina », ha per suo oggetto di studio la parola di cui non potrà non prendere in considerazione anche l'aspetto fisico e musicale: quindi spetta alla grammatica tutto quanto riguarda il suono della parola, la quantità delle sillabe, l'accento (*D. M.* I, 1 – *D. O.* II, 36) [1]. Anche la musica si occupa della parola, ma soltanto in quanto questa è un suono, chè musica è la scienza dei suoni, precisamente al contrario della grammatica, che si occupa dei suoni solo in quanto questi possono essere parole. E non fa suo oggetto il suono della parola se non in quello che esso ha di comune con tutti gli altri suoni, ossia nella « certa dimensione temporum et acuminis gravitatisque moderata varietate »; e poichè questo secondo elemento ha pochissimo sviluppo nella parola, essa in musica è sopratutto ed esclusivamente considerata come elemento ritmico. E come le parole, così l'insieme di parole, i metri e i versi valgono per il presente studio come elementi ritmici. Costante preoccupazione di A. è di distin-

Così J. DE CROZALS in « Rivista musicale italiana » 1894 (1), pag. 411: *Essai de notation musicale des odes d'Horace*, riporta la definizione agostiniana di ritmo e di metro e adotta per le odi I, 2 (pagina 423) e I, 3 (pag. 429) la misurazione con le pause che A. dà in IV, 18 e IV, 36.

A. DECHEVRENS nella sua grande opera *Études de science musicale*, vol. II, (III^e^ étude), Paris 1898, studiando le origini del ritmo gregoriano riporta (pag. 30-35) passi del libro II-III riguardanti la definizione di ritmo e di metro.

[1] Gli stoici collocavano la trattazione del suono della parola nella dialettica, mentre Varrone ne trattava nella grammatica.

guere in ogni caso l'ufficio del grammatico da quello del musico e di far notare i differenti aspetti e comportamenti dei due, dinanzi allo stesso fatto (cfr. sopratutto II, 1, 14).

In una composizione poetica, due cose bisogna distinguere: il ritmo che è l'idea musicale, e la sua realizzazione mediante lo strumento della parola. La creazione del ritmo spetta alla musica, la sua realizzazione alla grammatica. E qualora volessimo usare proprietà di termini, potremmo riserbare il nome di metrica propriamente a quest'ultima parte e dire che la metrica è grammatica come la ritmica è musica. La musica per la creazione del ritmo ha sua unica legge il senso e la ragione [1], unico suo criterio il criterio estetico; la grammatica per la sua realizzazione ha unica sua legge l'autorità, unico suo criterio la tradizione dei maggiori. L'una stabilisce quali successioni ritmiche dilettano il senso e indaga con la ragione quali sono i motivi di questo diletto; l'altra realizza queste successioni ritmiche con la parola senza forzarla o deformarla e senza violare la fisonomia tradizionale di ciascun vocabolo; cosicchè: « Musicae ratio non curat nisi ut corripiatur vel producatur syllaba, quae illo vel illo loco est secundum rationem mensurarum suarum... grammaticus autem iubet emendari et illud te verbum ponere, cuius prima syllaba producenda sit secundum maiorum, ut dictum est, auctoritatem, quorum scripta custodiuntur » (II, 1). Di qui la profonda diversità nel trattare lo stesso argomento fra i metrici e S. A.: chè gli uni lo trattano da grammatici, A. invece da musico. Quelli non fanno altro che esporre i princìpi grammaticali della lunghezza o quantità delle sillabe con tutte le nozioni complesse di prosodia e poi dividere i versi dei poeti in numeri di sillabe per lo più arbitrari, detti piedi. A questo punto il loro compito è finito: non un tentativo di mettere ordine in quel complesso di fatti, non di cercare una legge

(1) Questi due criteri che A. pone a base della sua ritmica sono gli stessi che già designa ARISTOSSENO nel suo ἁρμονικῶν στοιχείων. Cfr. WESTPHAL, *op. cit.*, I, 41: «... bedarf es sowohl der empirischen Beobachtung (ἀκοή-αἴσθησις) wie der rein logischen Deduction (διάνοια) ».

e un principio con cui governarsi nella molteplicità della materia. Il loro unico argomento è l'autorità e la tradizione. Secondo gli antichi quel dato numero di sillabe si scandeva in quel dato modo: dunque così si deve scandire: non importa che nessun fatto si colleghi con l'altro, che ogni strofa anzi ogni verso sia un individuo per conto suo. È il regno della irrazionalità: chè non c'è razionalità ove non c'è legge.

Questo proviene dall'avere smarrito qualsiasi principio, che posto come solido fondamento illuminasse il cammino da percorrere. La musica, sorella della poesia e a lei congiunta, conferiva a questa il suo ritmo: disciolta la unione, rimase a questa solo una serie di sillabe lunghe e brevi attraverso a cui non si poteva scorgere più il ritmo, sparito con lo sparire di quella: le sillabe però con le loro differenti lunghezze contengono elementi tali da generare un ritmo se disposte secondo ordini convenienti. Questo è il punto di partenza di A., il valore ritmico delle sillabe, che d'altra parte era già riconosciuto dall'antichità e posto a base dell'insegnamento della ritmica, nei tempi precedenti ad Aristosseno, come fa testimonianza Platone nel *Cratilo* (p. 424): « ὥσπερ οἱ ἐπιχειροῦντες τοῖς ῥυθμοῖς τῶν στοιχείων πρῶτον τὰς δυνάμεις διείλοντο, ἔπειτα τῶν συλλαβῶν καὶ οὕτως ἤδη ἔρχονται ἐπὶ τοὺς ῥυθμοὺς σκεψόμενοι, πρότερον δ' οὔ ». Non essendoci poi le note che conferiscono un valore mutabile e determinato alle varie sillabe, è necessario che queste abbiano un valore per conto proprio: e così A. accetta il postulato dei grammatici sulla durata delle sillabe e sulla immutabilità del rapporto tra breve e lunga. Accanto a questo, egli accetta un altro principio ritmico, che costituisce l'ossatura di tutta la sua costruzione e il fondamento della apparente originalità confrontata con i metrici: quello dell'omogeneità, ponendo come elemento necessario nel ritmo l'uguaglianza degli intervalli. I metri, i versi, le strofe sono, a suo avviso, raggruppamenti di suoni di varia durata, in cui bisogna r - cercare l'applicazione di quel principio. A. però non si limita ad accettare tale principio dalla tradizione ritmica,

ma lo giustifica con un motivo più universale e riposto nella natura stessa della ragione, la quale ricerca in tutti i fatti musicali e quindi ritmici la uguaglianza. E così, come con questo, con altri molti princìpi cerca di ridurre a leggi e razionalità i vari fatti metrici, considerandoli nella luce della ritmica. Sotto questo aspetto la poetica di A. è una poetica costruita a priori, perchè stabilite alcune leggi numeriche adatta e spiega con esse la totalità dei fatti. Tali sono la legge della *moderata progressio,* del numero denario, della uguaglianza e parità, che è poi la fondamentale e quella a cui si riducono tutte le altre. Quando si tratta di affrontare una questione pratica A. non ricorre mai all'autorità e alla tradizione, ma sempre e solo alla ragione, che per lui consiste appunto in queste leggi numeriche da applicarsi alla realtà. Questo è uno dei punti più caratteristici della trattazione agostiniana e che la mette in contrasto con quella dei metrici; su questa differenza A. richiama molte volte l'attenzione dello scolaro, ingiungendogli di badare non già alla consuetudine degli altri, all'autorità o alla tradizione, ma solo alla ragione; ossia a quei princìpi ritenuti da lui fermissimi, e nei quali solo è da ricercarsi la spiegazione di ogni fatto.

Molte volte le conclusioni di A. in base a quei princìpi conducono allo stesso risultato della tradizione metrica, ma anche in quel caso A. ha cura di avvertire il suo scolaro che acconsenta all'insegnamento degli antichi « non eorum auctoritate sed ipsa ratione victus » (II, 21). Fra i moltissimi luoghi, cfr. II, 14-17, 21, in cui A. insiste distinguendo l'autorità dalla ragione ed esortando il discepolo a seguire solo quest'ultima. Accanto a questo criterio A. ne usa un altro: quello del senso; ma esso si riduce ancora alla ragione, perchè il suo valore sta nell'essere il nunzio della ragione, nel portare impresse le vestigia di quella e il suo testimonio è vero solo in quanto concorda ed è una anticipazione di quello che per vie diverse darà la ragione. (Cfr. l. VI). Il senso di piacere o meno che si prova immediatamente non

sarebbe possibile « nisi quibusdam numeris esset ipse delectationis sensus imbutus ». (V, I): « sensu nuntio, indice ratione ». Per tutto questo modo di procedere, il trattato di A. si differenzia realmente, e non solo nel nome, da un trattato di metrica: è un vero trattato di ritmica costruita su quella materia più accessibile a tutti, ossia sulla parola, che non è considerata come tale, ma semplicemente come un suono e moto; sicchè quello che si dice di lei o meglio le leggi che se ne ricavano o che vi si applicano sono estensibili a ogni sorta di moto, che abbia quelle stesse dimensioni del moto costituente la sillaba o la parola. La ritmica nel suo significato più comprensivo deve essere fondata sullo studio di tutti i ῥυθμιζόμενα. Così intendeva Aristosseno, il quale astraendo dalle singolari materie parlava del χρόνος πρῶτος e dei χρόνοι ῥυθμοποιίας ecc. Non per questo è da negarsi il valore di ritmica a quella che sia fondata sul solo studio del ritmo nella parola, come appunto il trattato di A.: « Dass zwar die χρόνοι ῥυθμοποιίας nicht überall Sprachsylben sind, denn in der Musik bestehen sie in den längeren oder kürzeren Tönen, aber wo das ῥυθμιζόμενον in der λέξις besteht, da fallen die χρόνοι ῥυθμοποιίας und die χρόνοι der Sylben zusammen ». WESTPHAL, *Fragmente,* etc. 237.

Questa accezione della parola come rappresentante e tenente luogo di ogni materiale suscettibile di ritmo risulta dalla definizione di sillaba, in conformità della quale debbono poi essere intesi e il piede e il metro e il verso quali aggruppamenti di sillabe. Cfr. II, 5: « Pedes syllabis constent, id est distinctis et quasi articulatis motibus qui sunt in sonis ». Già nel l. I il nome di pirrichio è esteso a qualsiasi suono: « tam raptim et velociter quam cum enuntiamus modus aut bonus », escludendo così la limitazione al materiale metrico e ponendo questo come un qualsiasi altro elemento ritmico. Sovente nel bel mezzo della trattazione si parla di piedi e di ritmi effettuati da strumenti o dalle membra come III, I, 5. Nel l. I poi si parla sempre di canto, ballo, di teatri e

di danze. Significativa a questo riguardo è la trattazione delle pause, svolta con ampiezza notevole: la pausa è un mezzo ritmico per eccellenza e che, appunto perchè tale, sfuggiva alla considerazione dei metrici, che non ne sentivano il bisogno o non ne capivano la ragione. Fra il silenzio di tutti costoro è interessante l'abbondante trattazione di A. (III, 17-18; IV, 11, 16-29). Con questo non si vuol dire però che il *D. M.* di A. rientri nel numero delle trattazioni di ritmica quale poteva essere una simile di Aristosseno e dei musici greci. Non bisogna però neppure accentuare questa differenza sino a credere le due cose opposte o estranee. Anche per i ritmici antichi la poesia e la metrica erano una parte della musica, donde poi si sviluppò separatamente deformandosi [1]: anch'essa è soggetta alle leggi del ritmo. A. limitando ad essa il suo studio, non ha deformato la natura della ritmica, ma si è fermato ad una parte di essa come la più facile e la più accessibile, pur sapendo che le leggi ritmiche hanno una estensione e una applicazione più larga. In essa sarà anche forse possibile ritrovare i princìpi della ritmica antica, sebbene in applicazioni limitate e nuove, e più abbondantemente di quanto non si possa sospettare, dal momento che le leggi ritmiche si applicano all'una come alle altre delle materie ritmizzabili.

Neppure si vuol dire che A. non abbia mai acconsentito a considerazioni metriche, anzi talvolta noteremo in lui una confusione fra i suoi princìpi e le sue conclusioni, ma in generale la sua linea di discorso è ben chiara e netta. I princìpi posti sono applicati senza esitazione anche contro le opinioni comuni e inveterate. Caratteristico a questo riguardo il l. V, 10, in cui A. sostiene la sua scansione dell'esametro contro l'uso comune e inveterato dell'opposta. « Tanta est vis consuetudinis, ut ea inveterata, si falsa opinione genita est, nihil sit inimicius veritatis ». Dunque sarà

(1) Così p. e. ARISTIDE nel l. I περὶ μουσικῆς, numerando le discipline musicali: ἁρμονικόν, ῥυθμικόν, μετρικόν.

ingiusto tanto il voler cercare una compiuta dottrina metrica quanto una compiuta dottrina ritmica. A. non si è proposto di esporre tutto il materiale metrico e tanto meno di riferire le opinioni, del resto tanto svariate e illogiche, dei precedenti o contemporanei studiosi; ma piuttosto di illuminare e ordinare secondo una legge di razionalità l'elemento formale della poesia, considerato come un elemento ritmico qualsiasi, di cui bisogna rispettare la particolar natura. Questa legge di razionalità risiede nei rapporti immutabili e fissi dei numeri tra di loro, la cui realizzazione produce appunto l'euritmia o la aritmia in qualsiasi ritmo e quindi anche nel ritmo poetico, il quale serve qui solamente come dimostrazione o esemplificazione della efficacia e verità di quelle leggi. Le nozioni metriche dunque non sono lo scopo della trattazione ma il mezzo: e così non sono esposte sistematicamente, ma solo in quel modo e misura che servono per la dimostrazione dei singoli princìpi.

Ed è questa un'altra delle più nette caratteristiche del *D. M.*: esso procede per princìpi illustrati dagli esempi: in esso non sono i fatti singoli e che si esauriscono in quel particolare, ma le leggi più generiche che reggono un insieme di casi consimili e con le quali non solo si deve giudicare dei fatti conosciuti e usati, ma alle quali debbono essere ispirate e soggette le possibili novità: esse sono non solo retrospettive, ma anche prospettive, Questo modo di procedere, che dà una fisonomia propria al trattato di A., è stato inteso piuttosto leggermente come ignoranza di cose metriche o come confusione e disordine: che sarebbe la realtà se fosse vero il supposto della natura metrica dell'opera. Accettando invece quel criterio particolare, per cui il trattato di A. è un vero trattato di ritmica, le difficoltà e incongruenze interne non hanno più luogo, tanto più se, come cercheremo di stabilire nell'ultima parte del nostro studio, troveranno un antecedente nelle teorie dei più antichi.

Ed ora accennerò brevemente a quello che è il modo di condurre questa esposizione. I sei libri sono in forma di

dialogo: tra il maestro e il discepolo [1]. In forma dialogica sappiamo dovevano essere anche gli altri sei libri delle discipline (*R.* IV) e la mancanza di tale forma è uno degli argomenti principali per negare l'autenticità del *De Grammatica*, del *De Rhetorica* e del *De Dialectica*. I due interlocutori non hanno nessuna personalità propria in modo da dar luogo a considerazioni artistiche. Ordinariamente lo scolaro non fa altro che approvare quello che il maestro espone e sollecitarlo perchè esponga; la sua funzione non è altra che quella di dar modo ad A. di esprimersi con maggior chiarezza e con maggior facilità. In molti luoghi il maestro continua la sua esposizione ininterrottamente per interi capitoli. Così p. es. nel l. IV, 19-37, è un discorso ininterrotto del maestro: lo scolaro si fa vivo soltanto alla fine con un « ita fiat »; così nel l. VI, 19-23 – VI, 25-35; tanto da far sospettare che A. si riserbasse di ritornar sopra quei passi per compierli in forma dialogica. Questa supposizione concorderebbe con quella emessa da Crecelius, *op. cit.*, secondo cui la forma sermoneggiante ma non dialogata del frammento della dialettica è spiegabile appunto perchè opera non terminata; che se fosse stata terminata A. l'avrebbe redatta in forma dialogica. Nonostante questa riduzione della personalità dello scolaro si possono cogliere alcune caratteristiche della pedagogia agostiniana. A. ha un grande rispetto per la individualità del suo discepolo: nulla più teme che di violarla mediante l'autorità e di far pressione sul suo animo; p. es. II, 21: « Sed ne te auctoritate premere videar... »; III, 19: « Mihi ne credis an per te ipse vera esse perspiciens? » – « Per me ipse, quamvis, dicente te, vera haec esse cognosco ». Vuole assolutamente che lo scolaro non si persuada se non quando è convinto dal vero e non ceda all'autorità ma alla ragione [2]. Sullo scolaro poi è riflesso un po' di

[1] Alcuni manoscritti hanno per interlocutore invece di Magister, Discipulus, i due nomi proprî di Augustinus, Licentius.

[2] Già BUSCHIK, *Die Pädagogik Augustins*, p. 54: « Berücksichtung der Individualität in der Unterweisung ist Augustin eine Hauptsache ».

quell'ardente amore del maestro per la verità, amore che gli poneva sul labbro il ringraziamento a Dio sopratutto per questo, che gli aveva donato un animo tale « ut inveniendae veritati nihil omnino praeponat, nihil aliud velit, nihil cogitet, nihil amet » (*D. O.* II, 52). Tale si manifesta nelle sue affermazioni alle quali è quasi sempre unita una esclamazione di meraviglia e di diletto. Cfr. I, 21, 22 – II, 5 « sentio cum magna animi voluptate »; IV, 21 « se habere istam concordiam consensionemque delector »; lo scolaro partecipa adunque vivamente all'insegnamento del maestro ed esprime il suo desiderio ardente di conoscere e di penetrare nell'argomento. Cfr. I, 8, 18 « avidissime cognoscere expecto »; I, 22, 26 « video iam, video, miror omnia »; II, 2 « intentissime expecto »; V, 24. Nella esposizione poi procura di farsi capire da tutti, supponendo che lo scolaro sia assai poco colto: in questo caso è supposto ignorare la grammatica. Questo spiega anche qualche prolissità e minuzia; così pure le epanalessi (cfr. II, 8) e le anticipazioni (cfr. II, 15 – III, 5) sono dovute ad amore di chiarezza.

Nella sua trattazione A. mira sempre e unicamente allo scopo e non si lascia trarre a deviazioni o a sfoggi minuti di erudizione. Con questo principio deve essere connessa quella povertà di termini tecnici in un linguaggio che, come il metrico, era abbondantissimo. Quanto all'uso dei termini greci, che sono pure la enorme maggioranza in questo campo, avverte subito I, 13 « non enim libenter nisi necessitate graeca vocabula in latino sermone usurpaverim ». E anche dei nomi latini tecnici fa uso molto parco, fermandosi invece molte volte a insistere come si debba badare alle cose e non ai nomi: I, 2 « iam placet nobis de nominibus minime laborare »; I, 4 – III, 2 « de nominibus, cum res appareat, non est satagendum »; III, 4. Parimenti trascura le etimologie, o meglio dà loro un'importanza secondaria: dopo il significato e la comprensione della cosa può essere al più un complemento, I, 37 – II, 15. « Haec usurpemus, ut non quaeramus origina

nominum [1]. Multum enim habet ista res loquacitatis, utilitatis parum »; V, 4. Anche in questo, profonda è la differenza con i metrici, che infarciscono di termini greci le loro trattazioni e spessissimo abbondano in sinonimia tecnica. Ordinariamente, come si è detto, è il maestro che espone insegnando, lasciando allo scolaro il solo ufficio di capire e di acconsentire: ma talvolta il dialogo procede più attivo anche da parte dello scolaro, il quale arriva lui alla verità dietro la guida e l'indirizzo del maestro. Notabile è questo modo di procedere che, se si riconnette da una parte con l'antico metodo socratico e platonico, anticipa in qualche modo il moderno verbo dell'autonomia dell'educazione; essendo invece una logica derivazione di quei princìpi ad A. tanto cari della verità che abita nell'interno dell'animo nostro, e dell'insegnamento che altro non fa se non eccitare l'anima a muoversi verso l'intimo vero (cfr. VI, 35-36).

Dopo aver così cercato di definire la natura di questo trattato in relazione con il concetto di A. sulle discipline in generale e di aver accennato alle principali caratteristiche esteriori, possiamo affrontare l'esame particolare dei sei libri del *De Musica*.

[1] La etimologia, che ordinariamente ha grande importanza presso A., in argomenti metrici non ne ha perchè il nome è estraneo alla cosa, appiccicato e sovrimposto per autorità. Ciò nonostante anche il *D. M.* abbonda di etimologie, in cui A. cerca spiegare il nome razionalmente. Cfr. l. I sesque, l. V versus, l. VI curiositas.

PARTE II.

ESAME DEL « DE MUSICA ».

LIBRO I.

I capi I-VI costituiscono una introduzione a tutti i sei libri: anzi non solo a questi ma anche a quegli altri sei *de melo* che avrebbero dovuto esaurire la trattazione, come si è già detto nelle pagine precedenti; e in essi A. fonda una *definizione di musica.* L'introduzione ex abrupto tende a innestare il nuovo edificio culturale su quelle nozioni che lo scolaro è in grado di già possedere, e insieme a differenziare la nuova disciplina (musica) da altre con le quali potrebbe essere confusa (grammatica e quindi metrica). Tre sono gli elementi che costituiscono una parola: la qualità delle lettere (*litterarum sonus*), la quantità (*tempora*), l'accento tonico (*acumen*). Così le due parole « *bŏnŭs* », « *mŏdŭs* » sono eguali per la quantità (ambedue pirrichi), differendo nella qualità delle lettere; *pòne* (verbo) e *ponè* (avverbio) differenziano solo per diversità di accento [1]. Il giudicare di questi tre elementi spetta al grammatico: ma dal fatto che sarebbe un

[1] È nota la convenzione dei grammatici di accentuare differentemente la stessa parola in due funzioni differenti: su questo processo di differenziazione v. O. KELLER, *Zur lateinische Sprachgeschichte. II. Grammatische Aufsätze,* Leipzig, 1895, il quale afferma che tali mezzi « scheinen Grammatiker Versuche gewesen zu sein welche nicht in die Sprache des Lebens gedrungen sind » (pag. 95).

pirrichio anche la percussione di una corda « tam raptim et velociter quam cum enuntiamus modus aut bonus » e che d'altra parte un giudizio su tal fatta di suoni non spetta al grammatico, deriva che la scienza della quantità ossia delle « temporum dimensiones » è qualche cosa che supera le competenze della scienza grammaticale, la quale si occupa di esse solo in quanto entrano come elemento del suono articolato. La trattazione generale di « quidquid in huiusmodi sit vocibus numerosum artificiosumque » è oggetto di un'altra scienza, la musica; che potrà estendere il vocabolario dei grammatici alla sua propria materia in quanto all'applicare i termini delle quantità delle parole alle quantità dei suoni in generale. Così tanto la parola *modus* quanto la percussione di una corda in quella data maniera si potrà chiamare pirrichio « nihil ob aliud quam propter temporum dimensiones ». Ecco dunque ben chiarificato e distinto il campo della grammatica da quello della musica. Questa studia « omnia genera sonorum in quibus certae dimensiones observari possunt », quella studia le parole nel loro triplice elemento costitutivo « sonus, acumen, tempus », interferendo così con la musica in quest'ultimo studio. Inoltre grammatica e musica pur avendo una parte della loro materia in comune, non la trattano egualmente; ma, partendo da princìpi diversi, giungono a conclusioni differenti, perchè hanno scopi differenti.

Sbozzato così all'ingrosso e quasi anticipato il concetto di musica (illuminandolo e quasi traendolo da quei qualsiasi princìpi musici, che l'alunno ha già imparato dai grammatici a riconoscere nelle parole) come quella scienza che si occupa degli « innumerabilia genera sonorum in quibus certae dimensiones observari possunt »; o meglio che « quidquid in huiusmodi sit vocibus numerosum artificiosumque contineat », nei capitoli seguenti pone subito una definizione di musica: « *Musica est scientia bene modulandi* », la cui dimostrazione per parti occupa i capi dal II al IV.

Conviene esaminare diligentemente questa definizione

perchè da essa potremo conoscere non solo quello che A. pensa intorno alla musica, ma anche in generale quello che pensa intorno alle arti liberali, e avere da una parte il complemento di quei concetti espressi in altri libri intorno a queste discipline profane e dall'altra un esempio pratico dell'applicazione in una determinata disciplina di quegli stessi concetti e così una verifica e un controllo della loro potenzialità.

La definizione è dimostrata per parti e precisamente si spiega dapprima « modulari », poi « bene », poi « scientia ».

1) *Modulari.* Questo termine nel linguaggio comune è usato solo come termine musicale quantunque sia un verbo derivato dal sostantivo « modus » [1], il quale ha una estensione più ampia del suo derivato, « cum in omnibus benefactis modus servandus sit ». La restrizione del termine *modulari* e *modulatio* al campo musicale è un fenomeno analogo a quello per cui il termine « dictio » è riservato agli oratori, quantunque « dicere », da cui deriva quel termine, abbia una estensione assai più ampia, in quanto chiunque parli « aliquid dicit ». *Modulari* dunque etimologicamente da *modus* consiste nel custodire e mantenere la misura che, in quanto si può violare per difetto o per eccesso, ha luogo solamente in quelle cose che sono fatte mediante qualche moto: « Si nihil moveatur possumus formidare ne praeter modum aliquid fiat? ». Da questo che il « modus » si può eccedere solo in quello che si muove, deriva la definizione di *modulari* (*modulatio*): « Movendi quaedam peritia »: una abilità nel moto per cui vien conservato il modo, la misura conveniente. Dei moti alcuni conducono ad un fine fuori di loro stessi dal quale ricevono il loro valore, per il quale sono compiuti, come quel moto del tornire che non ha nessuna ragione di essere appetito per sè, ma che è appetito solo in funzione di mezzo al tornito. Altri invece sono fine a se stessi, si esauriscono nel loro stesso atto di muoversi,

[1] Nel senso etimologico = misura. Cfr. KELLER, *op. cit.*, pag. 49.

non ricevono valore da cose esterne: come quel moto di colui che muove le membra null'altro che per muoverle « pulcre ac decore », il che dicesi ballare, e in generale tutti quei movimenti delle voci dei suoni dei corpi che sono l'oggetto della musica. Fra queste due specie di moti, senza dubbio la seconda è la più nobile, e ad essa preferibilmente si applicheranno i nomi di *modulatio* e *modulari*, non perchè ad essa sola siano convenienti, ma ad essa sono in sommo grado tali: quasi per antonomasia. La musica come *scientia modulandi* è dunque la scienza « bene movendi »: non dei moti in generale, ma di quelli che si appetiscono per sè e per sè recano diletto. La comprensione di questa definizione è tale da collimare con il triplice oggetto, che i Greci davano alla musica (λέξις – μέλος – κίνησις σωματική — ARISTOSS. 30, 24. FRAGM. PAR. 78, 1. ARIST. 48, 4). « Scientiam modulandi, iam probabile est esse scientiam bene movendi, ita ut motus per se ipse appetatur atque ob hoc per se ipse delectet ». Cfr. *D. O.* II, 39, ove la musica è divisa in tre branche, ma differenti dalle qui menzionate: e cioè in canto, suono a fiato, suono a percussione. Se, come è probabile, quella divisione deriva da Varrone, in questo libro bisogna ammettere che A. si è accostato maggiormente ai maestri greci: a meno di supporre che Varrone abbia insegnato due cose differenti sullo stesso punto di dottrina in due opere differenti: caso non improbabile come si verifica per alcune etimologie [1].

Se la definizione di musica si esaurisse in questo enunciato si avrebbe una concezione dell'arte come amorale, autonoma, autovalore e insieme una estetica sensualista. Ora per A. l'arte non è amorale e il diletto non è nè la suprema norma del giudizio estetico, nè lo scopo ultimo dell'arte stessa. Per questo la definizione di musica è completata nel significato delle due parole rimanenti costituenti la definizione.

(1) Vedi sopra, pag. 29.

2) *Bene*. Non ci sarebbe ragione di aggiungere questa determinazione se *modulari* vuol già dire *bene moveri*. Questa aggiunta è determinata da una preoccupazione morale, che in A. nasce al di fuori della speculazione sull'arte musica ed è quindi un concetto eterogeneo, che limita la definizione precedente in nome di altri princìpi estranei al principio estetico, che si compongono con esso ma non scaturiscono logicamente da una stessa fonte. Esso ha un significato diverso dal « bene » riferito a *modulari;* non ha significato estetico, ma in fondo, morale, chè vale « onestamente », o meglio « opportunamente ». A. vorrebbe escludere dalla dignità di musica, che egli chiama « paene divina disciplina », tutto quello che non è consentaneo alla dignità morale: « Video multa etiam in canendo et saltando quamvis delectent vilissima sint »; « multa esse in canendo ac saltando vilia ». Evidentemente questo non può essere fatto in nome della definizione di modulazione testè posta, perchè anche quei moti, benchè vilissimi, purchè eseguiti serbando il *modus*, sono musica. La esclusione è fatta perciò in nome di un principio puramente morale. Della incongruenza di questa mescolanza di princìpi è conscio anche A. il quale, ondeggiando fra le esigenze della conseguenza logica e le esigenze della moralità cristiana, transige dicendo: « Nihilque curemus utrum musica modulandi an bene modulandi scientia describatur ». Altrimenti egli avrebbe proposto questa distinzione: qualsiasi *modulatio* per ciò stesso che è tale, appartiene alla musica, ma solamente la « bona modulatio » appartiene alla liberale disciplina della musica.

3) *Scientia*. Richiamiamo alla mente quello che si è già detto nella parte prima intorno alle discipline liberali e troveremo l'applicazione e lo sviluppo di queste idee nel concetto di arte musica. Non diversamente dalle altre discipline, essa consiste nella scienza ossia nella cognizione razionale dei fatti musicali: risiede dunque solo e completamente nell'intelletto. Se questo concetto corrisponde al nostro, applicato a quelle discipline che si qualificano di scientifiche, ci

parrà strano però che sia applicato a una disciplina, che per gran parte consiste in cose estranee all'intelletto, come la musica e in generale le arti, che noi non possiamo pensare separate dalla loro materiale espressione, sulla quale anzi noi esclusivamente fondiamo il nostro giudizio della eccellenza o meno dell'artista; quantunque una recente scuola estetica propugni la inferiorità assoluta dell'arte, che raggiunge la sua completezza nella espressione interna e non riceve nulla dalla esecuzione esterna, che non si trova così neppure ad essere compresa nella vera arte (1). La musica non è il cantare, il suonare, il ballare; nessuna di queste cose, che pure si presentano immediatamente alla nostra fantasia appena pronunciato quel nome. La musica è la scienza, ossia la razionale cognizione dei numeri musicali: la esecuzione esterna non è necessariamente connessa, nè presuppone la scienza: anzi la maggior parte delle volte sta senza di essa, e neppure l'abilità musicale è proporzionata alla scienza musicale. Insomma la musica, come disciplina, come arte, si esaurisce nell'intelletto. Ci troviamo dinanzi a una decisa identificazione di arte con scienza, alla cui giustificazione sono intesi i capitoli IV, V, VI di questo libro. Questa valutazione dell'opera esterna, dell'abilità materiale, è un testimonio di più dell'indirizzo intellettualistico della mente agostiniana e forse una derivazione della eccessiva svalutazione del corpo e dei sensi, secondo la dottrina di Platone. Infatti, se il corpo e il senso non sono la fonte della verità e sono quasi ombre di questa, di cui portano impresse le vestigia, tutto quanto da quello viene è disprezzabile e non può aspirare alla dignità di disciplina che importa primieramente la verità: questa non può trovarsi che nell'intelletto e da esso derivare. Ora l'abilità esterna dell'esecuzione (cantare, suonare) non implica necessariamente nell'intelletto la scienza musicale (ossia la

(1) V. B. Croce, *Estetica.* Bari, 1928. Cfr. Cap. XIV: « Confusione tra fisica ed estetica », e Cap. XV: « L'estrinsecazione, la tecnica e le arti ».

disciplina detta musica), perchè può derivare anche da altri princìpi al di fuori dell'intelletto, ossia dal senso e dalla memoria, dalla natura e dalla imitazione: princìpi che l'uomo ha in comune con l'animale e che quindi possono anche negli animali dar luogo a queste manifestazioni esterne musicali, che solo grossolanamente equivocando potremmo chiamare musica, in nessum modo però potremmo annoverare tra le discipline liberali. Tale in breve la traccia della dimostrazione agostiniana, che si può dividere in due parti, di cui la seconda è la ripetizione, sotto un altro aspetto, degli argomenti della prima, che si riducono a questo: coloro che cantano o suonano senza scienza (disciplina) musica sono simili alle bestie, quando fanno altrettanto. La prima parte (5-6) sottolinea le analogie fra uomini musicanti e bestie; la seconda (7-10) ne ricerca la cagione nell'uso degli stessi mezzi (ossia sensuali, corporali). E dapprima, basandosi sul consenso universale, che trova soavissimo il canto dell'usignuolo in primavera, lo paragona al canto di coloro, che « sensu quodam ducti bene canunt », senza conoscere nulla di musica. Ambedue sono guidati dalla natura, ma nè nell'uno nè nell'altro vi è la scienza musica: musica vi è, perchè il diletto prova evidentemente che sono osservate le norme che rendono il suono musicale: liberale disciplina non è, perchè non c'entra la scienza, l'intelletto. E non solo quelli che cantano per puro diletto e guidati dal loro senso, ma anche coloro che ascoltano per diletto, sono paragonati agli uccelli che si dilettano istintivamente del canto, e agli orsi e agli elefanti che sono fortemente dal suono influenzati. Che differenza c'è fra gli uni e gli altri? Nessuna: ambedue seguono il senso, la natura: evidentemente come non vi è disciplina presso le bestie, non vi è per lo stesso motivo presso siffatti uomini. Anche questa posizione di A. è estremamente severa, condannando ogni movente di azione, che non sgorghi dalla parte nobile dell'uomo, dall'intelletto: ed è un'altra prova della sua aderenza e derivazione dalle teorie platoniche e da quella condanna lanciata contro il senso

come un μὴ ὄν e forse più ancora di quelle dottrine neo-platoniche, che a lui erano arrivate attraverso i libri di Plotino.

Da questa condanna non si salvano neppure i « magni viri », qualora si dilettino di musica senza conoscerla. A. li giustifica solamente supponendo che essi non ascoltino la musica come il volgo, per il diletto che il loro senso desidera, ma semplicemente per conformarsi ai gusti della plebe, oppure indulgendo sì al loro senso, ma solamente per un motivo di ragione: cioè per distrarsi dalle gravose occupazioni. Purchè ciò sia « modestissime ac prudentissime ». E all'obbiezione dello scolaro, « sed pene in omne genus humanum pendet haec contumelia », A. risponde: « non est quod putas ». Non si sente in questa battuta ancora l'atteggiamento vanitoso del retore di Cartagine e di Milano che, indirizzatosi alla luce del cristianesimo, non aveva ancora saputo rinunciare all'aristocrazia della scienza per quella della virtù? che si compiace, come gl'insegnarono i maestri greci della nobiltà del sapere, che distingue i pochi dalla folla « quae non multum a pecoribus distat »? Possono però essere paragonati all'usignuolo quelli che suonano uno strumento? Qui non è più sufficiente la spiegazione del senso e della natura: c'entra un'abilità che potrebbe anche essere arte. Però si può avere imparato a suonare senza avere imparato la musica, ma solo per una certa imitazione: a questi non si potrebbe negare l'arte musica dal momento che « tantum valet in artibus imitatio, ut ea sublata omnes paene perimantur ». A. è di parere diverso, giacchè essendo l'arte un modo di ragione, non si può negare che coloro che usano dell'arte siano forniti di ragione. Se però coloro che suonano per imitazione posseggono l'arte, non si può negare che abbiano arte i pappagalli e gli altri uccelli, che cantano « humano usu » e unicamente per imitazione ciò fanno. Con questa deduzione « ad absurdum » bisogna concludere che l'arte non consiste nell'imitazione. « Si omnis imitatio ars est et ars omnis ratio, omnis imitatio ratio: ratione autem non utitur irrationale animal, non igitur

habet artem: habet autem imitationem; non est igitur ars imitatio ». Così dunque colui che canta o ascolta guidato dal diletto, dal senso, dalla natura è simile all'usignuolo; colui che suona per una certa imitazione è simile agli psittaci: nè l'uno nè l'altro sono periti nella liberale disciplina, arte, scienza musica; non è arte nè l'una nè l'altra perchè non è scienza.

Dopo questa constatazione si passa alla dimostrazione filosofica che quelle manifestazioni esterne non implicano necessariamente scienza, e che non sono arte (se non nel caso qui non supposto, in cui derivino da scienza). Secondo A. l'imitazione consiste ed è da ascriversi non esclusivamente all'animo e neppure esclusivamente al corpo, ma all'uno e all'altro insieme, di modo che senza il corpo non potrebbe esservi imitazione: la scienza però è esclusivamente dell'animo. La imitazione è basata essenzialmente su due fattori: sul senso e sulla memoria; dei quali il primo appartiene certamente all'animo e al corpo insieme, il secondo probabilmente al solo animo. L'uno e l'altro però ha l'uomo in comune con le bestie. Se dunque la scienza è nell'animo e d'altra parte essa non è dei bruti, non la si può collocare nel senso o nella memoria, ma bisogna riporla nel solo intelletto [1]. E la conclusione a cui si arriva è la seguente: « Omnes qui sensum sequuntur, et quod in eo delectat memoriae commendant, atque secundum id corpus moventes, vim quamdam imitationis adiungunt, non eos habere scientiam, quamvis perite ac docte multa facere videantur, si rem ipsam quam profitentur aut exhibent intellectus puritate ac veritate non teneant ». Tutto quello che è nel senso, nella imitazione, nella memoria, pur essendo nell'animo, non è scienza se non è anche nell'intelletto. Quelli che cantano, o suonano, o fanno insomma della musica

[1] Questa affermazione (i bruti non hanno scienza) di cui largamente si giova in questo passo A. è stata raggiunta e dimostrata nel *D. Q. A.* XXVI-XXVIII, dove sono svolti questi concetti e differenze fra senso e memoria nell'uomo e nelle bestie.

per abilità, uso, istinto, diletto naturale, ossia in grazia del senso della memoria e dell'imitazione, non posseggono l'arte musica se non in quanto la conoscono con la intelligenza.

Prima di passare ad esporre le deduzioni pratiche che Agostino trae da questa conclusione, faccio notare come A. si serva qui dei risultati delle sue ricerche psicologiche, sviluppate con ampiezza nei libri composti in quegli stessi primi anni della conversione. Delle relazioni del senso con l'anima e con il corpo dovremo occuparci nel libro VI del *D. M.* Qui accenniamo alla questione della memoria, se sia nel corpo o nell'animo. A. la chiama « magna fortasse quaestio neque huic opportuna sermoni ». Infatti l'argomento è trattato in *D. Q. A.* (cap. V sgg.). Dei tre esempi ricordati a questo luogo del *D. M.* per dimostrare che anche le bestie hanno la memoria, due ritornano altrove e precisamente il cane di Ulisse, che riconosce il suo padrone in *D. Q. A.* 50, 54; e gli uccelli che fan ritorno al loro nido in *C.*, 26. Del resto con grande frequenza ritorna A. sull'argomento della memoria di cui non cessa di esaltare la potenza. Cfr. per esempio *C.* X, 12, 17, 20, 26; *D. Q. A.* 7; *D. M.* VI, 21.

Continuando con A. nella esposizione del *D. M.*, veniamo ad alcune applicazioni pratiche del concetto di arte musica così conquistato come sola scienza musica. — 1°) « Mobilitatem digitorum celeriorem vel pigriorem non scientiae sed usui ». Infatti essa è del corpo, quantunque sotto il comando dell'animo: e neppure si può dire esservi un rapporto diretto fra la scienza e l'abilità musica, chè altrimenti dovrebbesi poter constatare che quanto più uno eccelle nella musica, tanto più ha di agilità e di speditezza nelle dita. — 2°) « Motionis modus ipse in membris usui potius quam scientiae tribuendus est »; così un legnaiuolo con sicurezza ribatte il colpo sempre nella medesima traccia, mentre noi, pur conoscendo « quid feriri debeat vel quantum debeat amputari », non potremmo che farci compatire da

quell'imperito: e così un medico pure dottissimo, « in eo quod manu ac ferro fiat », è superato da uno meno dotto. A. considera tutta la parte pratica come qualche cosa di inferiore e di trascurabile, chiamandola « operaria quaedam consuetudo », e che può svilupparsi indipendentemente dall'arte, che risiede nell'intelletto: e anzi, con proposizione paradossale, tanto è maggiore la esterna abilità quanto minore la scienza musica. La dimostrazione di questo punto riposa su quello che si è detto precedentemente del senso e della memoria. Infatti lo sviluppo delle attività pratiche è basato sul senso e sulla memoria, in quanto « sensum memoria et articuli memoriam sequuntur ». Ne deriva che tanto più uno canterà o suonerà soavemente, « quanto illis omnibus praestet quae superius ratio docuit cum bestiis nos [1] habere communia, appetitum scilicet imitandi, sensum atque memoriam »; non dunque in proporzione colla scienza, ma in proporzione con lo sviluppo delle parti inferiori dell'anima, si trova la esecuzione esterna. E parimenti il popolo che è così sensibile alla musica e che applaude o fischia, quando il cantore modula bene o stona, che si lascia entusiasmare da una bella musica e si irrita contro la cattiva, non fa ciò per giudizio intorno all'arte musica, ma guidato dal senso, o meglio da quei *numeri iudiciales sensuales*, insiti nella natura umana, secondo quello che dirà A. nel l. VI di questa stessa opera. Ma A. non si ferma a questo punto: dopo avere dimostrato che si può suonare e cantare ed essere applauditi dal pubblico senza possedere l'arte musica, vuole dimostrare che gli istrioni e i cantori da teatro non possono in nessun modo essere « musicae studiosi peritique ». La dimostrazione è impostata su questo concetto: che non ha scienza di una cosa colui, che non la conosce pienamente e non l'apprezza. Così non si può dire conosca

[1] L'ediz. Maurina porta « *non* habere... » evidentemente errato. E l'errore è trasportato anche nella poco felice e molto errata traduzione di *Raffaello Cardamone*. Firenze, 1878, p. 35.

che cosa sia un pezzo d'oro colui, che volendolo vendere a un prezzo giusto, si accontentasse di 10 nummi. Paragonando poi quello che si contiene nella nostra intelligenza con quello che ci viene attribuito per caso o per errato giudizio degli uomini, nessun dubbio che la prima cosa sia da preferirsi alla seconda, la quale non si può neppure dire veramente nostra. Nel numero delle cose in potere della fortuna, del caso o dell'incerto favore popolare, sono anche, e prima di tutto, gli applausi della folla e tutte le soddisfazioni e i premi che può fornire il teatro. Se l'istrione conoscesse la musica venderebbe a questo prezzo i suoi canti? Nè vale obbiettare che l'istrione non si trova nelle stesse condizioni di quel venditore d'oro, poichè mentre questi, venduto il suo oro, non lo possiede più, quello, dopo cantato, non ha perso nulla della sua scienza musica e si è acquistato anche lodi, onori, applausi e denari, tutte cose meno nobili della scienza ma pur da non disprezzare. « Onustior nummo et laude hominum laetior, cum eadem disciplina incolumi atque integra domum discedit ». Infatti qui si tratta di stabilire se tale musicante conosce il valore dell'arte musica, conoscenza necessaria per possederla. E siccome vale più ciò per cui facciamo una cosa che non la cosa stessa che facciamo, così il musicante che fa della musica per guadagno o per averne lode, stima queste superiori a quella: ma chi crede e stima peggiore una cosa migliore non può dire di averne la scienza. Gli istrioni dunque non hanno scienza musica; non posseggono la liberale disciplina: a meno che non vi sia taluno che eserciti la sua arte per se stessa: ma quanto è difficile questo caso dal momento che persin « de gymnasio vix talis inveniatur! ». Se poi un strione tale si troverà, non dovremo vergognarci che questa sublime disciplina sia scesa così in basso, ma piuttosto rallegrarci perchè ad essa si siano innalzati quei meschini.

Con questo termina l'introduzione del *D. M.*, avendo posto al sicuro quest'arte nella rocca altissima dell'intelletto

e avendola « a cognitione vilissimorum animorum vindicatam » e fatta apparire veramente quale « paene divina disciplina ».

Riassumiamo i risultati di questa discussione.

Arte si può prendere in un duplice significato: uno proprio in cui arte consiste esclusivamente nella cognizione intellettuale ed è sinonimo di scienza: questa è propriamente la disciplina liberale detta musica. In un secondo senso, e per indulgere alla consuetudine comune, abbraccia anche la opera esterna, la quale non ha come causa la scienza (l'intelletto), ma altri princìpi inferiori: in modo che può stare senza scienza come può sorgere accanto ad essa, ma in ogni modo non ha mai con essa nessuna relazione di causa e di effetto. Essa non è la liberale disciplina. Questa è del volgo, quella dei dotti; questa per tutti, quella per gli eletti; questa può errare, quella è vera e conduce a Dio.

Con il capo VII incomincia la trattazione dell'argomento: sappiamo già essere la ritmica, la parte fondamentale della musica perchè l'unica comune a tutte le discipline musicali. Qual è l'oggetto del suo studio?

Nei moti, anche in quelli che sono oggetto di studio della musica, A. distingue due qualità che si determinano alla lor volta in due contrari: la durata nel moto (*diu et non diu*), la velocità del moto (*tarde, velociter*); lo studio del ritmo riguarda appunto queste determinazioni del moto. Paragonando due moti fra di loro, per es. quello compiuto in un'ora e quello compiuto in due ore, potremo stabilire un rapporto, che è esprimibile mediante numeri. E questo si può fare per due qualsiasi moti, che si vogliono tra loro confrontare, chè ciascun moto ha una dimensione ed è esprimibile con un numero: nè vi è limite alcuno in questa comparazione di moti; nella quale può succedere un duplice caso: *1)* che due moti abbiano tra di loro una misura comune (escluso qualsiasi frazionario), *2)* che due moti non abbiano tra loro nessuna misura in comune. Siccome poi bisogna « omnem mensuram et modum immoderationi et infinitati...

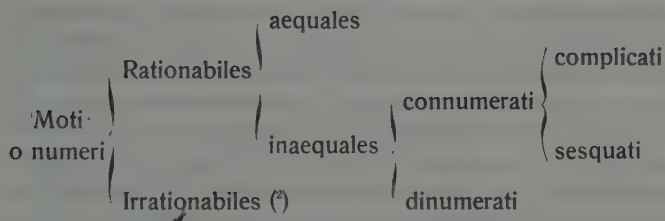
anteponi », saranno più eccellenti i moti fra loro misurabili che non gli altri. Questi li chiameremo *motus irrationabiles*, quei primi eccellenti invece *motus rationabiles*, quasi perchè in quella misura che è loro comune « sibi aliqua ratione iunguntur ». Questi interessano più particolarmente la ritmica e di questi dobbiamo esaminare la natura e le varie qualità. Ma poichè ogni moto è rappresentato da un numero e ogni rapporto fra moti è rapporto fra numeri, possiamo ragionare o su quelli o su questi indifferentemente e ad ambedue applicare i risultati [1].

Fra i moti *rationabiles* alcuni sono uguali (2-2), altri sono disuguali (2-4). I primi sono i più eccellenti. Fra i secondi non tutti sono disuguali nello stesso modo e secondo la stessa proporzione. Così di alcuni, come del 2 e del 4 si può dire in quanta sua parte il maggiore si uguaglia al minore, o, come nel 6 e nell'8, di qual parte lo ecceda; di altri non si può dire, come del 3 e 8. Evidentemente, e per il principio enunciato, quei primi moti sono più eccellenti di questi ultimi: imponendo loro dei nomi, chiameremo gli uni « connumerati », gli altri « dinumerati ». Nei connumerati poi bisogna distinguere varie specie, secondo il vario modo di disuguaglianza che hanno fra loro. Due numeri, dei quali il minore è contenuto esattamente nel maggiore, diconsi « complicati », appunto perchè questo si ottiene con la moltiplicazione di quello: es. 2 e 4, 2 e 6.... Due numeri dei quali non il minore misura il maggiore, ma quella parte di cui il maggiore eccede il minore è misura di ambedue, diconsi « sesquati »: es. 4 e 6, 6 e 8...

Come A. ha dato la ragione del nome di *complicati* applicato ai numeri 2 e 4 ecc., così cerca di trovare nel significato e nell'etimologia di « sesque » la ragione dell'applicazione di quel termine a numeri aventi tra loro il rapporto di 6 a 8 e simili. Il nome di « sesque » è riferito a moti, che hanno fra loro questo rapporto, « ut tot partes habeat maior

[1] Il numero non è però un solo simbolo, ma è la realtà stessa della cosa (cfr. parte I e l. VI).

ad minorem quota parte sui eum praecedit ». Sesquati sono 2 e 3 ove il maggiore supera il minore della terza parte di se stessa, 3 e 4 ove il maggiore supera il minore della sua quarta parte, ecc. E il nome « sesque » significherebbe appunto questo rapporto qualora, come A. ritiene probabile, la sua etimologia fosse da « se absque », ossia « absque se », volendo significare che per es. il 5 rispetto a 4 è maggiore, essendo il 4 minore per mancanza della quinta parte di quello. Della stranezza dell'etimologia si accorge anche A., il quale nell'approvarla aggiunge: « Non est absurda etiam si forte non ea sit quam secutus est, qui hoc nomen instituit » (1). Può fare il paio con quell'altra del verbo deponente a « non deponendo r » (l. V) e con quelle numerosissime della Dialettica, posto che sia veramente da attribuirsi ad A.

Per completare la classificazione dei numeri *dinumerati*, bisognerebbe tener conto a questo punto della divisione dei numeri *sesquati* in due categorie, quale ci viene riferita al l. II, 18: ossia i *sesquialteri* e i *sesquitertii*, di cui esempi rispettivamente sono 2 e 3, 3 e 4. Dimodochè riassumendo:

(1) Sesque = sesqui, e in questa forma usato specialmente nei composti. Deriva, per caduta della sillaba tonica, da semisque e dalla forma con assimilazione semisqui. Dovrebbe significare uno e mezzo (unus semisque). Cfr. per tutto questo KELLER, *op. cit.*, pag. 234. Quindi si applicherebbe con esattezza solo ad alcuni dei numeri detti da A. sesquati e precisamente alla serie che ha per prima copia 2 e 3.

(2) Non è chiara la distinzione tra *irrationabiles* e *dinumerati*. Anzi sembra che siano una stessa cosa; ossia numeri che non hanno una misura comune, numeri primi tra loro insomma. Tale identificazione è suggerita dagli esempi stessi che A. offre, per gli uni 7 e 10, per gli altri 3 e 10, 4 e 11.

E in questa serie di relazioni vi è una scala di nobiltà e di eccellenza che scende dall'ottimo, il rapporto di uguaglianza, all'infimo, il rapporto d'irrazionalità.

Tutti quei moti razionabili, come i loro numeri, possono continuare all'infinito senza che si muti il loro rapporto intimo, chè nulla impedisce di continuare all'infinito la serie degli uguali incominciando da 1 a 1, 2 a 2... o quella dei complicati incominciando da 1 a 2, o quella dei sesquati sesquialteri 2 a 3 e sesquiterzi 3 a 4, e tutte quelle altre serie, che uno vuole costruire mantenendo una relazione numerica costante fra i due valori paragonati. Questo processo all'infinito del numero, e quindi del moto, viene però limitato e quasi ridotto « ad quemdam modum formamque » da una certa *ratio*, che giova perseguire nella serie numerica. In questa infatti numero si succede a numero, non già con una disordinata successione, ma in un determinato ordine. Infatti, quantunque il numero progredisca infinitamente, vi sono nella serie naturale certe leggi e articolazioni che impongono al numero una forma e lo costringono quasi a un periodico ritorno a capo. « In numerando enim progredimur ab uno usque ad decem, atque inde ad unum revertitur ». Nelle unità si progredisce da 1 a 10, donde si incominciano a contar le diecine, che arrivate a 10 diventano centinaia, di cui 10 fanno un migliaio, ecc. Il numero denario è dunque il sistema di articolazione e di finitezza e di ordine nella infinita serie dei numeri. E perchè proprio il numero 10 assume questa funzione e quindi questa eccellenza su tutti gli altri? Il lungo capitolo XII è inteso a dare risposta a questo problema: dimostrare razionalmente la eccellenza del numero denario. « Hoc ergo, quantum diligenter possumus, perscrutamur, quaenam sit ratio ut ab uno usque ad decem progressus et inde rursus ad unum reditus fiat ». Il principio non può essere principio se non di qualche cosa: il fine non può essere fine se non di qualche cosa: e neppure si può dal principio pervenire alla fine se non per un qualche mezzo: così richiede almeno la ragione e la compiutezza, che per dire

di qualche cosa che è un tutto, questa cosa deve constare di principio, di mezzo e di fine. Senza questi tre elementi, nessuna perfezione e completezza. Ciò posto, qual è il primo numero nella serie che contenga principio, mezzo e fine? Evidentemente il ternario in cui risplende una perfezione, « quia totus est: habet enim principium, medium et finem ». I numeri sono divisi in due grandi categorie: pari e dispari: quelli che si lasciano e quelli che non si lasciano scomporre in due parti uguali. E come il 3 è il primo tutto (« primus sit totus ») dei numeri dispari, ci sarà anche il primo tutto nei numeri pari. Non potrà avere il medio di una unità, chè non sarebbe allora scomponibile in due parti uguali, ciò che è richiesto dalla definizione di numero pari; dovrà però avere principio e mezzo e fine: esso è il 4. Nel 2 infatti, primo numero pari, come potremo trovare le tre parti senza delle quali non può esservi un tutto? Che pensare d'altra parte dei numeri che precedono 3 e 4? L'uno è un principio senza medio e senza fine. Il due non può essere costituito nè da principio e medio (chè non c'è medio senza fine), nè da principio e fine (chè non c'è fine se non per un medio). Rimane che diciamo anche il 2 essere solo principio. Nè temiamo di costituire due princìpi nei numeri. Questo sarebbe da temersi qualora costituissimo due princìpi da contrari, ma invece il 2 è costituito e sorge dall'uno, che è il vero ultimo e universale principio. Uno e uno sono due. E tanto l'uno quanto il due sono principio di tutti gli altri numeri. L'uno fondamentalmente e assolutamente: il due solo in quanto gli altri numeri si originano « per complicationem atque adiunctionem quamdam », di cui l'origine si attribuisce al 2. L'uno è il principio « a quo numeri omnes »; il 2 è il principio « per quod numeri omnes ». La copulazione di questi due princìpi dà il 3, che, anche per questo motivo, è eccellente su tutti gli altri. Notiamo inoltre che esso viene naturalmente dopo 1 e 2. Non capita mai altrove che unendosi due numeri successivi diano per risultato proprio il numero immediatamente superiore. Chè 2 + 3 fanno già 5, mentre

al 2 e al 3 segue il 4. Così 3 + 4 fanno sette, essendovi interposto il 5 e il 6..... e quanto più si avanza in questa operazione tanto maggiore è il numero degli interposti. « Magna ergo haec concordia est in prioribus tribus numeris: unum enim et duo et tria dicimus, quibus nihil interponi potest: unum autem et duo ipsa sunt tria ». Concordia massima è poi, quando in una cosa i medi con gli estremi e gli estremi con i medi consentano. Così nel 3 tanto dista l'1 dal 2 quanto il 2 dal 3. L'istituire siffatto confronto dà luogo a ciò che si dice con nome greco ἀναλογία e con nome latino *proportio* [1]. Ora questa proporzione istituita con i numeri 1, 2, 3, dà origine al numero quaternario, il quale è connesso così intimamente con i primi tre. Infatti collazionando i due estremi si ha 1 + 3 = 4; come collazionando il medio con se stesso si ha 2 + 2 = 4. In questo modo si manifesta la concordia mirabile dei primi quattro numeri nella costituzione dei quali si osserva quello che A. chiama la « iusta et moderata progressio », che non si può estendere al di là del 4 perchè, istituendo la proporzione fra 2, 3, 4, è vero che il medio consente con gli estremi e gli estremi con il medio (2 + 4 = 3 + 3); ma essi generano così non il numero quinario, che immediatamente li segue nella serie naturale, ma il numero senario. Parimenti mettendo in proporzione 3, 4, 5 si genera il numero 8 essendo tralasciati il 6 e il 7; e così diventando più grandi i numeri collazionati, aumentano gli intervalli. Adunque i primi quattro numeri sono congiunti fra loro in una mirabile concordia e, per riassumere con le parole di A., « certe ab uno usque ad quattuor fieri iustissimam progressionem sive propter imparem ac parem numerum, quoniam primus impar totus tria, et primus par totus quattuor.... sive quia unum et duo principia sunt, et quasi semina numerorum e quibus ternarius

[1] Promette A. di darne la definizione e di trattarne esaurientemente « suo loco in hac disciplina »; ma si cerca invano nei sei libri del *D. M.* l'adempimento della promessa. A meno che non si vogliano tener per tale i capi VII-IX del l. V.

conficitur, ut sint iam tres numeri, qui sibi dum proportione conferuntur, quaternarius elucescit et gignitur et propterea eis iure coniungitur ».

Lo scopo a cui sono dirette tutte queste inquisizioni sui numeri e che ha condotto alla formulazione di questa, che sarà famosissima legge in tutti i rimanenti libri del *D. M.*, era però quello di giustificare la struttura decimale della numerazione. Per il che basta notare che la connessione di 1, 2, 3, 4 dà per somma precisamente il numero 10, che risultando così dall'unione dei più eccellenti numeri è da preferirsi ed è più nobile di tutti gli altri. Per A., almeno nello studio della ritmica, non ha tanta importanza questa eccellenza del 10 quanto la eccellenza della « moderata ac iusta progressio », consistente nella successione dei primi quattro numeri. Esso è un punto capitale nella ritmica agostiniana; anzi non temeremmo dirla la più importante legge, perchè in essa A. trova la spiegazione di quasi tutti i fatti ritmici ed essa invoca sempre per la giustificazione dei fenomeni metrici: questa è il punto di partenza della sua costruzione dei piedi (II, 3, 5, 6 – III, 12, 13); la giustificazione dell'eccellenza della cesura quinaria nell'esametro (III, 5); il motivo per cui la pausa non deve eccedere i 4 tempi (III, 18); la ragione che limita e determina la minima e massima lunghezza di metri e versi (III, 20, 21).... Perchè secondo A. l'irrazionale si spiega col razionale, anzi i semi della razionalità sono in tutte le cose e consistono sopratutto nei numeri che imprimono quasi le loro tracce nel mondo sensibile, particolarmente poi nelle cose musicali: questo è il fondamento filosofico della metafisica del ritmo in A.

Col capo XIII A. ritorna a parlare dei moti che furono l'unico motivo, per cui fu tenuta sì ampia discussione intorno ai numeri, discussione più propria di un'altra disciplina (l'aritmetica probabilmente) il cui oggetto principale è quello del quale qui si è discorso solo quel tanto necessario al nostro scopo. Di tutti i moti fra loro paragonabili e fra loro aventi « aliquam dimensionem numerosam », alcuni

sono tali di cui il senso non percepisce la varia durata e nemmeno il rapporto, come le durate di un'ora e di due ore che, senza clessidra, non possono essere misurate, e di cui il senso non può neppure accorgersi che una sia doppia dell'altra e non può quindi dilettarsi in questo rapporto tra i due moti. Altri sono tali che il senso ne percepisce la varia durata o almeno sa giudicarne il rapporto reciproco e in questa conoscenza immediata e istintiva si diletta e compiace, come dei battiti o dei movimenti delle membra di cui uno occupi tempo doppio dell'altro (modo giambico). Di questo *plausus numerosus* si diletta non solo colui che conosce il piede giambico o che conosce i valori assoluti dei due movimenti particolari, ma ognuno che senta quei moti. La prima categoria di moti benchè, a rigor di espressione, possa appartenere alla musica, come quella che si occupa dei moti bene modulati, non viene presa in considerazione in quest'arte che si occupa solo dei secondi, accettando così accanto alla norma suprema, la ragione, un altro principio di giudizio nelle cose musiche, e cioè il senso, che qui non è più la fonte dell'errore e della falsità, come parrebbe da alcune proposizioni di altri libri di A., ma invece è la sede di quei « numeri iudiciales », che sono un riflesso degli eterni (l. VI) e di cui il senso stesso come le cose tutte porta impresse le vestigia.

La musica si occupa solo di quei moti che non oltrepassino quella durata conveniente alla potenza dei nostri sensi e nei quali la musica, « procedens quodammodo de secretissimis penetralibus », ha impresso le proprie vestigia. Queste dovremo imparare a conoscere se poi vogliamo in qualche modo risalire a quegli augustissimi penetrali che sono l'ultima sede della pura musica, della « paene divina disciplina ». Ecco dunque determinato e l'oggetto e il metodo preciso della seguente trattazione. Esaminare con il nostro senso quelle vestigia che la musica ha impresso nel mondo sensibile in quei moti, che per la loro breve durata non sfuggono all'esperienza: quali sarebbero p. es. i brevi spazi

di varia durata che ci dilettano con la loro successione nella recitazione, nel canto e nel ballo; per poi risalire con minor tema di errare a quei penetrali che sono il termine della liberale disciplina. « Omittamus ergo illas ultra capacitatem sensus nostri porrectas temporum metas, et de his brevibus intervallorum spatiis quae in cantando saltandoque nos mulcent, quantum ratio nos duxerit, disseramus ».

LIBRO II.

La ricerca agostiniana, ripetiamolo ancora, si diversifica dalle metriche dei contemporanei, che sono semplici esposizioni ed enumerazioni di concetti tradizionali, in quanto indaga addentro al fatto il diritto, nell'effetto la causa; e quindi nel diletto di una serie di suoni la causa di esso diletto: ora, diritto e causa sono nel ritmo e da esso nella *ratio numerorum;* sono sopratutto in quella « rationabilis et moderata progressio » stabilita nel l. I, *ratio* e *progressio* a cui Agostino si appellerà per la spiegazione di qualsiasi fatto ritmico e che costituisce così il fondamento aprioristico della teoria. « Videamus ille ipse sensus cur alias delectetur in sonis vel productis vel correptis, alias offendantur ». Il materiale attorno a cui versa la poetica sono i suoni (chè la poetica è una parte della musica), ma i suoni dell'umana favella: come tali sono concepite le sillabe, e siccome i suoni sono dei moti (« in motu est enim etiam omne quod sonat »), così una definizione completa di sillabe può essere la seguente: « Distincti et quasi articulati moti qui sunt in sonis ». Dunque paragonando sillabe si paragonano moti « in quibus (per quel che si è detto nel l. I) possint numeri quidam temporis mensura diuturnitatis inquiri ». E si passa infatti al paragone di varie sillabe fra di loro da esprimersi con numeri.

Prima di tutto si accetta il postulato grammaticale della doppia qualità di sillabe: brevi e lunghe. A. però conosce che queste due categorie non si lasciano racchiudere nel rapporto matematico di 1 a 2: e se egli stesso stabilisce

tale rapporto, non è in base a una cervellotica schematizzazione del multiforme reale, ma in omaggio al principio razionale della *progressio numerica*, per cui « ut in numeris ab uno ad duo est prima progressio, ita in syllabis, qua scilicet a brevi ad longam progredimur, longam duplum temporis habere debet ». Tale deve essere il rapporto fra lunga e breve in poetica: non perchè tale sia nell'uso quotidiano, ma perchè tale lo esige la ragion numerica (1): e questo rapporto deve sforzarsi di realizzare colui che legge dei versi. E noi possiamo immaginare che A. rendesse la quantità diversa delle sillabe in modo percepibile chè, il suo scolaro, ignaro di grammatica (l. III, 5), giudica immediatamente di lunghe e brevi al solo udire la recitazione del maestro (2). Il fissare per le sillabe grammaticalmente lunghe una durata ritmica doppia delle grammaticalmente brevi è necessario per questa costruzione ritmica, che suppone come suo strumento solamente la poesia recitata, e quindi si priva della possibilità, che la notazione musicale conferisce, di variare la lunghezza dei suoni sillabici indipendentemente dalla loro significazione grammaticale.

Paragoniamo ora varie sillabe tra loro: avremo i *piedi*, così definiti: « Collationes syllabarum quae sibi iam conferuntur ut habeant ad se aliquos numeros ». Paragoniamo dapprima due sillabe: i casi possibili sono ⏑ ⏑ *Pyrrichius:* che hanno tra loro la ragione dei numeri equati; ⏑ – *Iambus:* dei numeri complicati; – ⏑ *Trochaeus* vel *Chorius:* dei numeri complicati; – – *Spondeus:* dei numeri equati. Nella

(1) Anche in MARIO VITTORINO: « Ita enim ratio exposcit ut a brevi origo temporum coeperit, quippe cum eiusdem geminatio longum fecerit tempus, haud aliter quam in numeris etenim ex uno multiplicato veluti primordio ac semine, reliqui gignuntur » (44, 16).

(2) « Difficillime intelleguntur in eo (opusculo) quinque libri, si non adsit qui non solum disputantium possit separare personas, verum etiam pronuntiando ita sonare morula syllabarum, ut eis exprimantur sensumque aurium ferant genera numerorum, maxime quia in quibusdam etiam silentiorum dimensa intervalla miscentur, quae omnino sentiri nequeunt, nisi auditorum pronuntiator informet » (*Ep.* 101).

collazione di due sillabe regna la *moderata progressio,* che permette solo la costituzione di 4 piedi con un massimo di 4 tempi. E siccome i piedi sono costituiti come di tempi così di sillabe, è giusto che la *moderata progressio* si applichi anche al numero delle sillabe: di qui la costituzione degli altri piedi di 3 e di 4 sillabe. Siccome poi anche in questi piedi, conforme alla definizione, deve essere possibile una proporzione tra due numeri, essi pure dovranno essere divisi in sole due parti. Il primo piede di tre sillabe sarà il ⏑ ⏑ ⏑ *tribrachus,* poichè come l'1 è da preferirsi al 2, così bisogna preferire la sillaba breve alla sillaba lunga e perciò collazionare prima le sillabe brevi delle lunghe. Ora si tratta di sostituire le brevi con le lunghe fino al massimo piede di 3 sillabe: – – – (molossus). Con quale ordine nasceranno questi piedi? Come avverrà la sostituzione di lunghe a brevi? A. procede con ordine scrupoloso, sempre conforme ai suoi princìpi numerici.

Siccome l'uno è il più degno dei numeri così si incomincerà a porre 1 lunga, la quale, essendo 1, occuperà il primo posto: indi successivamente il 2 e 3. Poi si sostituiranno 2 lunghe non già nel 1 e 2 posto, chè adesso, rimanendo una sola breve, a lei spetta il principato ossia il primo posto e successivamente il 2 e il 3. Infine si sostituiranno 3 lunghe. A. stesso si accorge della lunghezza di questo sbocconcellamento e, per affrettare, si rivolge allo scolaro: « Nonne per te ipsum videre iam debes, ne omnia minutissimis interrogatiunculis eruamus? ». I piedi così formati sono:

⏑ ⏑ ⏑	*Tribrachus*	del genere dei numeri	complicati
– ⏑ ⏑	*Dactylus*	» »	equati
⏑ – ⏑	*Amphibrachus*	» »	complicati
⏑ ⏑ –	*Anapaestus*	» »	equati
⏑ – –	*Bacchius*	» »	sesquati
– ⏑ –	*Creticus* vel *amphimacrus*	»	sesquati
– – ⏑	*Palimbacchius*	» »	sesquati
– – –	*Molossus*	» »	complicati

I piedi di 4 sillabe sono costruiti con gli stessi princìpi i quali subiscono una nuova applicazione nel caso particolare in cui il numero delle brevi sia uguale al numero delle lunghe: allora precederanno le brevi, chè « magis tenet unitatem brevis syllaba quae unum habet tempus, quam longa quae duo ». E quando queste due brevi, per fare tutti i casi possibili, saranno poste disgiunte, dapprima saranno disgiunte da una sola lunga e poi da due. Sicchè ordinatamente nascono:

⌣ ⌣ ⌣ ⌣	*Proceleumaticus*	del genere dei numeri	equati
– ⌣ ⌣ ⌣	*Paeon primus*	» »	sesquati
⌣ – ⌣ ⌣	*Paeon secundus*	» »	»
⌣ ⌣ – ⌣	*Paeon tertius*	» »	»
⌣ ⌣ ⌣ –	*Paeon quartus*	» »	»
⌣ ⌣ – –	*Ionicus a minore*	» »	complicati
– ⌣ ⌣ –	*Choriambus*	» »	equati
– – ⌣ ⌣	*Ionicus a maiore*	» »	complicati
⌣ – ⌣ –	*Diiambus*	» »	equati
– ⌣ – ⌣	*Dichorius* vel *Ditrochaeus*	» »	»
⌣ – – ⌣	*Antispastus*	» »	»
⌣ – – –	*Epitritus primus*	» »	sesquati
– ⌣ – –	*Epitritus secundus*	» »	»
– – ⌣ –	*Epitritus tertius*	» »	»
– – – ⌣	*Epitritus quartus*	» »	»
– – – –	*Dispondeus*	» »	equati

Ventotto sono i piedi così enumerati da A., e non dobbiamo meravigliarci se fra questi sono considerati legittimi il pirrichio, il tribraco e tutti quei piedi che i nostri grammatici qualificano di improprî, e trova degno luogo anche l'abborrito antispasto: essi sono legittimi piedi perchè contengono una legittima relazione numerica fra le loro due parti e convengono quindi perfettamente alla definizione di piede; da questo punto di vista deve essere escluso il solo amfibraco.

Per trovare il motivo di questa eccezione bisogna inda-

gare meglio la natura dei piedi. In essi la natura ritmica dipende da questo: che sono divisibili in due parti convenienti fra loro secondo una ragione numerica. La durata del piede può essere espressa non solo con la voce, ma anche con un movimento per es. del braccio o della mano, che dicesi « plausus ». Ciascuna parte del piede corrisponde a una parte del « plausus » e precisamente la prima parte alla « levatio » e la seconda alla « positio ». « In plaudendo enim quia levatur et ponitur manus, partem pedis sibi levatio vindicat, partem positio ». Ora, paragonando fra loro la *levatio* e la *positio* di ciascuno dei 28 piedi, si trova che esse convengono fra loro come 1:1 (*copulatio aequalium*), o 1:2 (*copulatio simpli et dupli*), o 2:3 (*copulatio sesquialtera*), o 3:4 (*copulatio sesquitertia*). Solo l'amfibraco ⏑ – ⏑ ha la proporzione 1:3. Ora in conformità del principio generale: « aequalitatem ac similitudinem inaequalitati ac dissimilitudini praestantiorem esse », tanto più eccellente sarà la natura ritmica di un piede quanto più le sue parti si avvicineranno all'eguaglianza: « Vicinitas enim quaedam partium tanto est adprobatione dignior quanto est proxima aequalitati ». Ora se eccellenti sono i piedi derivanti dalla *copulatio aequalium* e dalla *simpli et dupli*, meno eccellenti sono quelli derivanti dalla *copulatio sesquialtera* e *sesquitertia*. Quanto alla *copulatio* 1:3, « quamquam complicatorum lege numerorum teneatur », essa non costituisce natura ritmica.

A ragione dunque « quidam » non lo considerano legittimo e gli negano la natura di piede: e a questi si associa A., il quale vede anche un'altra mostruosità in questo piede: chè, mentre le *legitimae copulationes* sono di due numeri immediatamente successivi, questa sola sarebbe di due numeri fra cui intercede non già una ma due unità. Inoltre già si capisce che mentre i piedi primi saranno i preferiti dalla poesia, i secondi, sebbene usati in poesia, sono più adatti alla prosa.

Trovati così mediante la combinazione delle sillabe i piedi, è presumibile che combinando i piedi si ottengano

altre unità ritmiche. Prima di passare allo studio di queste, è necessario conoscere quali sono i princìpi che regolano la unione dei piedi fra loro.

1°) « Aequalitatem et similitudinem inaequalitati et dissimilitudini praestantiorem esse ». Quindi la prima forma di unione sarà data dalla ripetizione di uno stesso piede.

2°) « Varietate mulceri nec aequalitate fraudari ». Quindi è possibile anche l'unione di differenti piedi, purchè siano fondamentalmente uguali. Per A. questa uguaglianza è data solamente dall'uguaglianza della durata di tutto il piede. « Quos ergo inveneris pedes totidem temporum, sine aurium offensione contexes ». Evidentemente l'amfibraco per la sua natura particolare è escluso e dalla connessione con se stesso e dalla connessione con altri.

Questa è la legge fondamentale della ritmica agostiniana: l'uguaglianza della durata dei piedi di uno stesso tratto ritmico, ossia la legge dell'omogeneità ritmica, che è qui espressa in una maniera esplicita e inequivocabile: a questa A. si attiene in tutte le sue scansioni e quando deve ammettere un uso contrario, lo deplora come una corruzione della purezza ritmica. (V. p. es. l. V, XI la corruzione del senario giambico). Con essa resta soppresso il principio logaedico o, più in generale, dei metri composti e dei metri misti, che egli risolve in metri omogenei non basandosi sui dati delle sillabe ma sul significato ritmico delle pause. (V. l. IV). Per essa adunque sarebbero possibili le unioni di ogni piede di 3 tempi con tutti gli altri di 3 tempi, ogni piede di 4 tempi con tutti gli altri di 4, e così via. Ma questa, sebbene di gran lunga la principale e la universale, non è la sola legge che regola l'unione dei piedi: ve n'è un'altra di non minore importanza.

Non è ritmica l'unione di piedi che « quamquam sint aequales tempore non eadem tamen percussione concordant, quae levatione ac positione partis pedis sibimet confert ». Intendiamoci: non si tratta di percussione=*ictus*, ma di percussione sinonimo di *plausus*. A. come in generale i

grammatici latini [1], non conosce o almeno non parla mai del tempo forte o debole nel senso di accentuato o non accentuato, ma semplicemente di *levatio*=prima parte del piede, e *positio*=seconda parte del piede. E per *levationes* e *positiones* uguali s'intendono quelle che hanno la stessa complessiva durata, non importa se costituita di singole differenti parti. Così nei due piedi –⌣ | – e ⌣ – | – le *levationes* e *positiones* sono uguali, quantunque il bacchio cominci per una breve e l'amfimacro per una lunga.

Questa asimmetria non è certo una perfezione e di essa bisogna anche tenere conto (v. più sotto), ma non è tale da disturbare la concordia del *plausus* che rende questi piedi copulabili. Perciò la unione di – | ⌣ ⌣ con ⌣ ⌣ | – è perfetta, chè « non solum aequalium temporum sunt sed etiam percutiuntur aequaliter ». Ove si vede che per stabilire l'uguaglianza di due *levationes* o *positiones* non si tiene conto della natura loro, ma soltanto della durata. Non sarebbe invece pienamente ritmica la unione di ⌣ | – con – | ⌣ che, sebbene uguali in tempo, discordano in percussione.

Un'eccezione a questa regola la fanno i piedi di 6 tempi. A. non poteva ignorare il molteplice e svariato uso che di questi metri hanno fatto poeti e verseggiatori: « Atqui scias veteres miscendos iudicasse istos pedes, et horum mixtione compositos condidisse ». (Per A. anche il versus compositus è dunque un verso costruito di piedi di ugual durata).

Non bisogna però rinunciare alla propria ragione, ma si deve ricercare una giustificazione di quest'usanza dei poeti. E la giustificazione è duplice, giacchè duplice è il criterio delle cose musicali: « sensus et ratio ». Dapprima il maestro pronuncia dei versi composti di piedi di 6 tempi perchè lo scolaro giudichi se dilettano o offendono l'orecchio. Sono i versi 89-93 di Terenziano Mauro, di cui lo stesso A. dà la scansione. « Duos primos solis ionicis currere, tres posteriores habere admixtum dichorium ». Dunque sono piedi di ugual tempo ma non di ugual percussione.

[1] Cfr. Weil, *Jahrbuch für klass. Phil.* 1862, p. 338.

Āt cōnsŏnă | quaē sūnt, nĭsĭ | vōcālĭbŭs | āptēs ⊼
Pārs dīmĭdĭlūm vōcĭs ŏ|pūs prōfērt | ēx sē ⊼
Pārs mūtă sŏ|nī cōmprĭmĕt | ōră mōlĭ|ēntūm ⊼
Īllīs sŏnŭs | ōbscūrĭŏr | īmpĕdītĭ|ōrqūe ⊼
Ūtrūmquĕ tă|mēn prōmĭtŭr | ōrĕ sēmĭ|clūsō ⊼ (1).

Lo scolaro trova questi versi « currere ac sonare festivius ». A. insiste con un'altra serie di versi « inconditi quos necessitate ad tempus ipse (cioè A. stesso) fabricatus est » (2).

Vŏlŏ tāndēm | tĭbĭ pārcās | lăbŏr ēst īn | chārtīs ⊼
Ĕt ăpērtum ī|rĕ pĕr āurās | ănĭmūm pēr|mīttās ⊼
Plăcĕt hōc: nām | săpĭēntēr | rĕmīttĕre īn|tērdūm ⊼
Ăcĭēm rē|bŭs ăgēndī | dĕgēntĕr īn|tēntām ⊼.

I due primi versi sono di ionici minori, gli altri con dicorio. Anche questi dunque di ugual tempo ma di ineguale percussione. Ma suonano ugualmente « pulcre congruenterque ». Dal fatto poi che con gli ionici maggiori fu unito il dicorio e con gli ionici minori il digiambo si stabilisce un'altra legge, che « non enim plurimum sed tamen nonnihil valet » e cioè: è opportuno che nel mescolare piedi diversi si mantenga « congruentiam » negli inizi: che cioè a piedi iniziantisi con lunga si uniscano piedi iniziantisi con lunga e reciprocamente per quelli iniziantisi con breve; siccome agli ––⏑⏑ si uniscono meglio i –⏑–⏑ e ai ⏑⏑–– i ⏑–⏑– (3).

(1) Aggiungo la pausa come certamente nell'intenzione di A. secondo quel che dice nel l. IV.

(2) ALFARIC, *op. cit.*, dubita che questi versi siano di A.: « Diverses citations poëtiques faites par Augustin sont anonymes et ne se laissent pas identifier », pag. 19, n. 11. Fra gli esempi cita anche il presente: « *D. O.* I, 10 – *D. M.* II, 22, 26 ».

(3) Cfr. TERENZIANO, 2213: « Non trochaeus aeque temporum est trium? est: sed trochaeo longa prior est syllaba, brevis autem iambo longa post ».

Questa « congruentia » non ha nulla a che fare con la concordia del *plausus*.

Dunque, stando al senso, per i piedi di 6 tempi la legge dell'eguaglianza del *plausus* non importa: indipendentemente da questa ogni piede di 6 tempi può unirsi con ogni altro della stessa durata. Infatti queste parole: *virtutes* (–––), *moderatas* (⏑⏑––), *percipies* (–⏑⏑–), *concedere* (––⏑⏑), *benignitas* (⏑–⏑–), *civitasque* (–⏑–⏑), *volet iusta* (⏑––⏑) si possono ripetere nell'ordine più capriccioso « sine aurium offensione ». Se il senso è dilettato bisogna cercarne la ragione e come al solito essa si trova nella *ratio numerorum*. Dice A. che ogni piede di 6 tempi è suscettibile di una duplice divisione, secondo la ragion di 2:2 e secondo la ragion di 1:2; cosicchè gli ionici e i molossi uniti ai digiambi acquistano anch'essi la divisione in due parti uguali, in modo che la lunga mediana sia divisa fra posizione e levazione. I versi sopracitati dunque differiscono solo apparentemente nel *plausus;* in realtà questo non muta passando dai digiambi agli ionici minori e dai dicorii agli ionici maggiori. La percussione dei versi precedenti divide i singoli piedi nel seguente modo:

⏑⏑ ⏓ | ⏓ – | ⏑⏑ ⏓ | ⏓ – | ⏑– | ⏑–
– ⏓ | ⏓ ⏑⏑ | – ⏓ | ⏓ ⏑⏑ | –⏑ | –⏑

Il caso di una percussione del digiambo o dicorio secondo la ragion 1:2 non ha mai luogo, chè, secondo i princìpi di A., la preferenza è sempre della divisione più vicina all'uguaglianza e, quando trovansi uniti piedi di scansione 1:2 con altri di scansione 2:2, saranno quelli che assumono questa scansione e non viceversa.

Lo scolaro domanda se lo stesso principio non si possa applicare all'amfibraco, associandolo così al dattilo, all'anapesto e insomma ai piedi di 4 tempi. Sperimentiamo unendolo ai piedi voluti e « sensu exploremus utrum nihil imparile offendat ». Sūmās | ōptĭmă | făcĭās | hŏnēstă. « Iam iam parce auribus meis... horum pedum cursus in illo amphibraco

vehementissime claudicat ». La ragione anche qui è nella differente natura dei numeri 6 e 4, che sono rispettivamente i tempi degli ionici e dell'amfibraco. Il 6 è il primo numero in cui il medio sia uguale agli estremi (2+2+2) e « libenter quodammodo illud medium cecidit in latera quibus amicissima aequalitate coniungitur ». Dopo di che ciascuno di questi si trova costituito ancora nello stesso equilibrio: 3=1+1+1. Nel 4 questa simpatia di relazioni non si verifica. Questa è la ragione (stavolta invero assai sottile) per cui nei piedi di 6 tempi è possibile fare la scomposizione secondo la ragion dei numeri uguali: e non invece nell'amfibraco che rimane così definitivamente escluso da ogni serie ritmica.

Coi princìpi suddetti le copulazioni possibili sono le seguenti: ⏑⏑ con nessuno; ⏑– con –⏑ (propter inaequalem plausum vitandum) e con ⏑⏑⏑

–– con –⏑⏑ | ⏑⏑– | ⏑⏑⏑⏑ e reciprocamente

⏑–– con –⏑– | –⏑⏑⏑ | ⏑–⏑⏑ | ⏑⏑⏑–

⏑–⏑⏑ con ⏑–– | –⏑– | –⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑–

⏑⏑–⏑ con ––⏑ | –⏑– | –⏑⏑⏑ | ⏑⏑⏑–

––⏑ con –⏑– | –⏑⏑⏑ | ⏑⏑–⏑ | ⏑⏑⏑–

–⏑– e –⏑⏑⏑ e ⏑⏑⏑– con tutti gli altri di 5 tempi.

Fra i 6 tempi « mirabilis inter omnes concordia ».

⏑––– con –⏑–– e reciprocamente

––⏑– con –––⏑ e reciprocamente

–––– con nessuno.

LIBRO III.

Nel libro precedente, al capo VII era stato introdotto il presente argomento quando A. aveva notato che, come dall'unione di sillabe si forma il piede, così è presumibile che dall'unione di piedi si formi qualche cos'altro. Precisamente delle varie unioni di piedi in unità ritmiche più complesse parlano questo e i due successivi libri. Per A. un'unione di piedi può dare luogo a tre differenti entità: il ritmo, il metro,

il verso. Il presente libro dopo un'introduzione in cui si definiscono questi tre concetti e se ne chiarificano le differenze (1° - 2°), si occupa del ritmo (3° - 7°) per poi incominciare la trattazione del metro (7° - 9°), che continua e termina nel libro IV. Il l. V si occupa del verso.

Per stabilire la nozione di ritmo e di metro A. ricorre a un esempio pratico. Se dei suonatori percuotessero ritmicamente i loro cembali, tale moto potrebbe progredire all'infinito e noi non sapremmo trovare in tale serie un punto in cui poterla dire interrotta o finita: il che non succederebbe quando la percussione dei cembali accompagnasse una melodia di flauto, la quale si svolge come un tutto in cui si distinguono le varie parti e gli inizi e le finali di singole frasi. Nel primo caso la connessione di piedi è tale che « nullo modo ibi notare possis quousque procurrat connexio pedum et unde rursus ad caput redeatur ». Nel secondo caso è tale « in qua certum est usque ad quot pedes progrediendum sit atque inde redeundum ». Il primo modo è detto dai Greci « rhythmus », il secondo « metrum »; « latine autem dici possent, illud numerus, hoc mensio vel mensura ». A. userà sempre i vocaboli greci, chè i latini, come quelli che hanno un'applicazione assai più vasta, sono equivoci. La caratteristica del ritmo è che « certis pedibus provolvitur, peccaturque in eo si pedes dissoni misceantur » [1]. Il metro non solo « certis pedibus curritur », ma anche « certo terminatur modo ». Per conseguenza ogni metro è ritmo ma non ogni ritmo è metro. La scienza del ritmo si occuperà della mistura dei piedi, la scienza del metro si occuperà dell' « insignis finis » di essa mistura. E che cosa sarà il verso? È legittima la costituzione di questa nuova unità? Non è esaurita ogni varietà di copulazione possibile nelle due classi stabilite dei ritmi e dei metri? Esa-

[1] Da questo sembrerebbe che A. intendesse il « ritmo » secondo la sua esatta etimologia da ῥυθμός (ῥέω = fluere), ma aggiungendo poco dopo « recte appellatus est rhythmus id est numerus », dimostra di confondere ῥυθμός per analogia con ἀριθμός, come la maggior parte dei metrici latini.

minando i vari metri si trova che « quidam ita certo fine claudatur ut nihil ad rem pertineat, ubi fiat quidam articulus antequam veniatur ad finem, alius autem non solum certo fine claudatur, sed etiam ante finem certo quodam loco quaedam eius partitio emineat ». Il primo è un metro, il secondo è un verso: la cui natura dunque consiste nell'avere un'articolazione in una sede fissa. Questo concetto di verso sarà ripreso e ritrattato nel l. V. Per intanto la differenza tra metro e verso è illustrata con un esempio.

Ītĕ igĭtūr | Cămoēnaē ∧
Quaē cănĭtīs | sŭb āntrīs ∧
Quaē lăvĭtīs | căpīllūm ∧
Fōntĕ ubĭ fū|sŭs ōlīm ∧
Ōră iŭbīs | ăquōsīs ∧
Pērvŏlătū|rŭs aēthrām ∧
Fōntĭcŏlaē | pŭēllaē ∧
Mēllĭflŭōs | sŏnōrēs: ∧
Pūrpŭrĕum Hīp|pŏcrēnē ∧
Spūmĕă lā|vĭt ālmūs ∧
Pēgăsŭs īn | nĭtēntēm ∧

In questi metri, composti ciascuno di coriambo e bacchio, talvolta il termine della parola coincide con la fine del coriambo, tal altra no: dunque non è della natura di questo metro « quasi legitimum locum habere ubi ante finem versus finiatur pars orationis ». Invece in « Arma virumque cano Troiae qui primus ab oris » e in tutti i metri successivi « invenies partem orationis finitam in quinto semipede ». È dunque della natura di questo metro avere un « finis legitimus in decimo tempore ». L'esametro eroico è un verso (1): la precedente dipodia è un metro. A ragione dunque gli antichi hanno distinto questi due generi di metri riserbando il nome di *versus* a quello, « qui duobus quasi membris constaret, certa mensura et ratione coniuncti ».

Dopo aver così accennato nei capi I e II alle varie spe-

(1) La cesura semiquinaria è da A. ritenuta l'unica legittima, perchè, essendo i piedi costituenti l'esametro piedi di 4 tempi, per quella relazione che ha il 10 con essi (V. l. I, 21 in cui è dimostrato $10 = 1 + 2 + 3 + 4$), non potrà essere se non legittima questa cesura che capita appunto dopo il decimo tempo. (Cfr. anche l. V, 9).

cie di unità, che sorgono dall'unione dei piedi tra loro, con il capo III s'inizia la trattazione del ritmo.

Due questioni si possono porre a questo riguardo:

1°) Quali piedi si possono unire per ottenere un ritmo: giacchè non sarebbe più ritmo un'unione di piedi dissoni.

2°) Da che cosa è determinata la natura del ritmo: ossia da quale dei piedi componenti dovrà ripetere il nome un ritmo composto di piedi di differente nome.

Alla prima questione fu già abbondantemente risposto nel libro precedente (cap. XI), e teoricamente stabilendo i princìpi, che regolano la « rationabilis pedum mixtura », e praticamente enumerando a quali piedi ogni singolo piede può legittimamente unirsi: (legittimamente = in modo da generare un ritmo). Non rimane che da rispondere alla seconda questione. Anche in questo, A. procede con quel suo metodo eminentemente maieutico per cui il maestro, pur guidando e costringendo, sa assecondare l'ingegno dello scolaro e quasi lasciargli l'illusione di giungere al vero con processo autonomo. Noi non seguiremo A. in questa minuta opera di costruzione, ma esporremo le leggi e le applicazioni nella forma più immediata. In un ritmo di cui sia dubbia la natura, primo principio da applicarsi è il *plausus*. Così in una serie di brevi tempi si può essere incerti se il ritmo sia costituito da pirrichio, da tribraco o da proceleumatico. La percussione sola definirà quale sia l'elemento del ritmo e quindi la sua natura. Così in:

Ăgŏ cĕlĕrĭtĕr ăgĭlĕ quŏd ăgŏ tĭbĭ quŏd ănĭmă vĕlĭt,

« si pyrrichio velis currere, unum tibi levandum unum ponendum est; si proceleumatico duo et duo...; si tribracho unum tempus in levatione, duo in positione, aut contra duo in levatione et unum in positione ». Applicando questo principio si distingue il ritmo spondaico dal molossico, il trocaico dal ditrocaico, il giambico dal digiambico etc. [1].

[1] Per A. la scansione è sempre κατὰ μονοποδίαν. Ammetterà la scansione per dipodia solo nel trimetro giambico per motivi particolari

Ma può darsi il caso che siano uniti piedi dello stesso *plausus*, anzi questo è il caso più comune: con quale principio stabiliremo la natura del ritmo? Per es. un ritmo composto di proceleumatici e di spondei o di anapesti e dattili, che tutti si possono unire non solo perchè concordanti nel tempo, ma anche nel *plausus*, di quale dei componenti riterrà la natura, e quindi il nome? Principio: « Ille pes regnet qui in ipso pedum ordine (v. pp. 73-4) prior est ». Perciò nel nostro caso il primo ritmo sarà spondaico, il secondo dattilico. La ragione di questo principio si è che il piede, che « in ipso pedum ordine prior est », ha una certa priorità di ragione in quanto costituito indipendentemente dal seguente che, a sua volta invece, suppone il precedente e in certo qual modo si trova in rapporto di effetto a causa. Con questo principio per base si può stabilire con quale altro ciascun piede legittimamente unendosi crei un ritmo a cui conferisca la propria natura e il proprio nome. Per questo bisogna che non si trovi nella serie nessun piede che sia anteriore nell'ordine dei piedi a quello da cui il ritmo deve aver nome (1). Così a un ritmo di anapesti non si potrà unire uno spondeo senza che il ritmo diventi spondaico, a un ritmo di cretici un bacchio, ecc. Ed esprimendo questa regola in forma positiva, ogni piede può, mantenendo il ritmo la sua natura e il suo nome, unirsi con tutti i successivi. (Si capisce: purchè questi possano entrare in ritmo con quello: per il che vedi l. III, cap. XI). E praticamente il ◡◡ non può unirsi con nessuno; ◡– con ◡◡◡; –◡ con ◡◡◡; –– con tutti i piedi di 4 tempi (2); ◡◡◡ con nessuno; –◡◡

(l. V, 24). Per questo si capisce che il digiambo è un piede realmente diverso dal giambo, il trocheo dal ditrocheo etc. Infatti il giambo è di genere doppio, il digiambo di genere uguale; il primo ha una *levatio* di due tempi e una *positio* di uno; il secondo ha una *levatio* e *positio* di tre tempi ciascuna. Analogamente il trocheo col ditrocheo etc.

(1) A. non pare tenga in conto il numero rispettivo dei piedi che compongono una serie. Infatti afferma espressamente che i « priores « rhythmi nomen obtinent etiam si pauciores in ea serie numerentur ».

(2) Ricorda che l'amfibraco non può generare ritmo nè da sè nè, tanto meno, con altri.

con ⏑⏑–; ⏑⏑– con ⏑⏑⏑⏑; ⏑⏑⏑⏑ con nessuno; ⏑–– con –⏑–, –⏑⏑⏑, ⏑–⏑⏑, ⏑⏑⏑–; –⏑– con tutti i 5 tempi a lui posteriori « propter duplicem divisionem » (– | ⏑–, –⏑ | –); ––⏑ con –⏑⏑⏑, ⏑⏑–⏑, ⏑⏑⏑–.

Dei piedi di 6 tempi ciascuno può unirsi con tutti i successivi. L'ultimo quindi ⏑––⏑ l'antispasto resta escluso. –⏑⏑⏑ con ⏑–⏑⏑, ⏑⏑–⏑, ⏑⏑⏑–; ⏑–⏑⏑ con [1] ⏑⏑⏑–; ⏑⏑–⏑ con ⏑⏑⏑–; ⏑⏑⏑– con nessuno; ⏑––– con –⏑––; –⏑–– con nessuno; ––⏑– con –––⏑; –––⏑ con nessuno; –––– con nessuno.

Otto, da questo specchietto, risultano i piedi che « nullo alio mixto rhythmum faciunt » e sono: ⏑⏑, ⏑⏑⏑, ⏑⏑⏑⏑, ⏑⏑⏑–, ⏑––⏑, –⏑––, –––⏑, –––– [2].

La trattazione del ritmo sarebbe così terminata: ad essa si aggiunge (cap. V - VI) una discussione che è come complemento della esposizione dei piedi nel l. II e cerca rispondere alla domanda: possono esservi piedi di più che 4 sillabe?

L'occasione a ciò è data dall'osservare che la legge: « abrogari non potest, qua duas breves pro una longa poni licet », applicata a un peone o epitrito, darebbe luogo a un piede di più che 4 sillabe. È desso un piede o non lo è? A. risponde decisamente che no, per una duplice ragione: 1°) Per la eccellenza della progressione quaternaria, che persuade « usque ad illum metrum (4) fieri debeat progressio illa syllabarum ». 2°) Per le conseguenze logiche. Infatti se noi ammettiamo un piede per es. di 8 sillabe brevi, non

(1) Le edizioni di Amsterdam, Erasmiana e Lovaniense dicono del Peone II: « haud posse ex lege hic praescripta rhythmum alio admixto pede facere »; e lo annoverano come nono piede escluso dalla ritmopea mista. È stranissimo come sia potuto sorgere questo errore e propagarsi con tanta leggerezza, tanto più che i manoscritti tutti esplicitamente affermano: « octo sunt qui nullo alio mixto rhythmum faciunt ». L'errore fu accolto anche nell'ediz. Maurina; non però in quella del Migne, *P. L.* 32.

(2) Si noti come i piedi impropri formati da brevi vengano ad essere esclusi da ogni copulazione, mentre quelli formati da lunghe (tranne il dispondeo –– | ––) vengono a trovarsi in condizione privilegiata « auferendo principatum » a tutti gli isocroni.

c'è ragione per negarlo di 8 sillabe lunghe; ma per la inabrogabile legge della geminazione, ciascuna lunga potendo essere sostituita da due brevi, dovremmo riconoscere anche il conseguente piede di 16 sillabe e poi di 32 e così di seguito. 3°) Un piede che sorge dalla geminazione delle lunghe di uno dei 28 piedi legittimi, può constare di più di 4 sillabe e sostituire nella serie il suo originale, ma, cedendo a questo il principato del nome e della realtà, non può costituire ritmo: « Ipsi per se rhythmum facere, ac rhythmi nomen obtinere non possunt ». E perciò non sono da chiamarsi veramente « piede », poichè conviene « pedem... non appellare nisi eum quo rhythmus efficiatur ».

Di qui sorge una distinzione fondamentale tra « pedes qui collocantur *pro* his penes quos rhythmi est principatus » e « qui collocantur *cum* his penes quos rhythmi est principatus »: gli uni possono oltrepassare le 4 sillabe, gli altri no: questi sono i 28 piedi legittimi, quelli nascono dalla geminazione delle lunghe di questi: gli uni sono e si chiamano piedi, gli altri solo impropriamente possono ricevere questa denominazione [1]. A. crede necessario aggiungere che ci furono alcuni cui parve potersi chiamare piedi anche quelli di 6 sillabe, negando però « ad rhythmum aut ad metrum per se gignendum tam longos pedes adhibere oportere. Atque ne nomina quidem his indiderunt ». A. non conosce che alcuno abbia ritenuto piedi di grandezze superiori a 6 sillabe [2]. Con questa distinzione dei piedi legittimi non oltrepassanti le 4 sillabe, adatti al ritmo e al metro, e dei piedi impropriamente

[1] Di qui si vede come A. distingue anche nei piedi ordinari, aventi almeno due brevi, due forme: la forma originaria e la forma derivata. Così il dattilo originario forma ritmi da solo o può unirsi « *cum* spondeis »: la forma derivata è quando il dattilo è posto « *pro* spondeo ». In terminologia moderna potrebbesi dire pseudodattilo ed avere questa formula — ◡◡ (mentre il dattilo originario — ◡ ◡). Anche il dattilo in questo caso non sarebbe un piede propriamente detto.

[2] In realtà anche altri ci parlano di piedi di 5 e 6 sillabe. P. es. Vittorino 48, 24, Mallio Teodoro 588, 2. Diomede ci conserva il nome dei 32 piedi pentasillabi. Nessuno ricorda nomi di esasillabi.

detti, derivanti dalla geminazione di lunghe di legittimi piedi (e che quindi possono stare in una serie « pro his », e oltrepassare il numero di 4 sillabe ma non sono atti al ritmo e al metro) si chiude la trattazione del ritmo.

Con il capo VII incomincia la trattazione del metro, che continuando nel seguente libro, viene ad essere la parte più lunga di tutta la teoria agostiniana e anche la più importante e interessante. Sappiamo già che l'unione di più piedi aventi « certam finem » dicesi metro. Parrebbe dunque che il minimo metro debba constare di almeno 2 piedi. Così pensa lo scolaro al quale il maestro sottopone l'esame dei seguenti versi già conosciuti:

Ītĕ igĭtūr | Cămoēnaē etc.

Lo scolaro cercando di scandire non riesce, chè le lunghe e le brevi di questo metro non si lasciano dividere in piedi uguali e copulabili, nè di 3 tempi –⏑ | ⏑– | ⏑– | – nè di 4 –⏑⏑ | –⏑... nè di 6 –⏑⏑– | ⏑––. Di questa dubitazione si serve A. per introdurre la nozione delle pause, da lui dette « silentia ». « Metrum quidem esse (scil. Ite...) et eo quod plus est quam pes, certumque finem habeat, et ipsarum aurium iudicio convincitur ». Come dunque ridurlo a quelle leggi che si sono enunciate nei precedenti capitoli? A. fa notare come, ripetendo: « Quaē cănĭtīs | sŭb āntrīs », alla fine del metro faccia una pausa: annullando la quale invece, se si ripete il metro immediatamente, lo scolaro avverte « nescio quid claudum », che offende l'orecchio invece del piacevole ritmo che lo accarezzava prima. Per evitare ciò, e pur volendo ripetere il metro senza pausa, bisogna prolungare l'ultima sillaba « antris », oppure aggiungere una breve: « quae canitis sub antrīsvĕ ». La pausa dunque sostituisce una sillaba breve e precisamente la sillaba dovuta al bacchio per compiere la misura di 6 tempi richiesta dal metro. Dunque non solo i suoni devono essere computati nella ritmica del metro, ma anche le pause, che, esattamente misurate, possono sostituire le sillabe mancanti. « Quare cum

inveneris aliquid deesse pedi legitimo, considerare te oportebit utrum dimenso atque annumerato silentio compensetur ». Nel metro precedente il silenzio era di solo ∧, perchè tale durata mancava per compiere un piede di 6 tempi [1]. Ma possono darsi dei casi in cui si debba fare pausa maggiore. Se nel precedente caso dopo il coriambo iniziale si fosse posto invece di un bacchio uno spondeo, 2 tempi si sarebbero dovuti interporre prima della ripetizione: chè 2 tempi occorrevano per completare lo spondeo in un piede di 6 tempi. Questi due tempi richiesti si possono aggiungere con un suono o con una pausa:

Quaē cănĭtīs | fōntēm ∧̄ [2]
Quaē cănĭtīs | fōntēm vōs.

Analogamente se dopo il coriambo iniziale si ponga un giambo, occorreranno 3 tempi per compiere il piede richiesto. Quaē cănĭtīs | lŏcōs ∧, oppure: Q. c. l. bŏnōs, oppure: Q. c. l. mōntĕs, oppure: Q. c. l. nĕmŏrĕ: chè tanto il giambo che il trocheo e il tribraco sono atti a occupare i 3 tempi voluti. Finalmente qualora dopo il giambo si ponga una sillaba lunga, che è il minimo iniziamento di un piede di 6 tempi, occorrerà occupare uno spazio di 4 tempi. Quaē cănĭtīs | rēs ∧, oppure quae canitis rēs pūlcrās, opp. īn bŏnă, opp. bŏnūmvĕ, opp. tĕnĕrās, opp. mŏdŏ bĕnĕ. Pause di più di 4 tempi non occorrono: chè la pausa è fatta per compiere un piede già iniziato; ora per A. tale inizio si ha solo quando del piede è costituito almeno un semipiede [3], ossia la parte iniziale *(levatio)*. La minima *levatio* è quella di 2 tempi nella scansione secondo la ragion di 2:3 di un piede di 6 tempi. Ad essa corrisponde la massima *positio* di 4 tempi:

[1] Uso la espressione grafica corrente, e che del resto ha origine dall'Anonimo περὶ μουσικῆς, quantunque A. non usi alcun segno nè per i suoni nè per le pause.

[2] La sillaba finale è percepita come lunga non tanto per ragione metrica quanto per ragione musica (V. l. IV).

[3] « Omnes ... non pleni pedes semipedes nuncupantur » (l. V, 27).

una pausa di 4 tempi sarà dunque la massima pausa necessaria. Siccome poi la minima incompletezza in un piede consiste nella mancanza di un solo breve tempo, così la minima pausa sarà di un solo tempo. Con ragione dunque dice A.: « Nec minus uno tempore sileri posse, nec plus quatuor temporibus sileri oportere ». Che la pausa poi non debba eccedere i 4 tempi è richiesto anche da quella *moderata progressio* « de qua iam multa dicta sunt ».

Così A. introduce l'argomento delle pause, che dovrà poi diffusamente trattare nel l. IV, di cui però già fin d'ora si conosce l'importanza perchè concorrente come il suono e nello stesso modo alla costituzione di una qualsiasi unità ritmica, che non può essere interpretata e capita se non si voglia tenere conto anche di questo elemento. Per esso il metro in questione risulta composto di 2 piedi interi, di cui il secondo ha una parte in silenzio. È dunque vero, come supponeva lo scolaro, che il minimo metro deve avere almeno 2 piedi: 2 piedi compiuti ritmicamente non già metricamente. « Metrum incipit a duobus pedibus sive ipso sono plenis sive ad implendum quod deest annumerato silentio ». S'intende ora il concetto completo di metro: « Cum aliquid canitur sive pronuntiatur quod habeat certum finem et plus habeat quam unum pedem (=2 piedi ritmici quantunque metricamente possano essere anche solo espressi in parte) et naturali moto ante considerationem numerorum sensum quadam aequalitate demulceat, iam metrum est ».

Stabilita in due tempi la minima lunghezza del metro, rimane a vedere quale ne sia la massima estensione. Questa viene stabilita unicamente in base alla *quaternaria progressio.* Il massimo metro non potrà avere più di 4 volte il numero dei piedi che ha il minimo metro: ossia 8 piedi. Dal momento che siamo in questione di dimensioni, A. continua a parlare delle dimensioni del verso. Abbiamo detto che il verso consta di due membri: per membri, dice A., bisogna intendere grandezze superiori a un piede. Questi membri nel costituire il verso debbono essere tali che non si possano preposterare:

ossia debbono essere ineguali in modo che il primo non si possa mettere al posto del secondo e viceversa. Questo si ottiene facendo che il secondo sia incompleto. È evidente che il minimo verso sia costituito da quella specie di piedi che è la più piccola, ossia dal pirrichio. Il minimo membro pirrichio consta di almeno 4 tempi: il minimo verso perciò sarà di 4×2 ossia 8 tempi: e più specificatamente ⏑⏑ | ⏑⏑ ⏑⏑ | ⏑ ∧. La massima dimensione del verso è stabilita anch'essa in base alla *moderata progressio;* e sarà 4 volte quella del minimo verso, ossia 8×4=32 tempi. Siccome poi il verso è anch'esso un metro, in quanto è un insieme di piedi con una certa fine, sebbene sia una specie particolare di metro (che consta di 2 membri), è necessario che la massima dimensione del verso sia anche quella del metro. E reciprocamente, di modo che come il metro non può oltrepassare gli 8 piedi, così anche il verso; e come il verso non può oltrepassare i 32 tempi, così anche il metro. « Erit ergo idem spatium temporis et idem numerus pedum et metro et versui, communisque quidam terminus ultra quem progredi non debeat » e tanto l'una quanto l'altra dimensione, dei piedi cioè e dei tempi, sono informati da « quaternaria illa ratione », che il numero massimo dei piedi deriva dal numero minimo (costituente il più piccolo metro) e il massimo dei tempi deriva dal numero minimo (costituente il più piccolo verso). 2×4=8 (piedi); 8×4=32 (tempi) (1).

Libro IV.

È il più lungo e tratta del metro. Un preliminare: i grammatici e i poeti non tengono conto dell'ultima sillaba del metro e considerano indifferente il valore della sua lunghezza: « Ultimam syllabam quae metrum terminat seu longa seu

(1) *Metro* è termine comune per ritmo terminato e limitato. Specie di metri sono il verso e il membro. *Verso* = metro costituito di due parti ben definite; *membro* = metro che entra come costituente del verso. Dicesi anche κῶλον.

brevis sit, poetae atque horum iudices grammatici, nihil ad rem pertinere arbitrati sunt ». Questo principio, costruito dalla libertà dei poeti e accettato dalla comodità dei grammatici, può essere accolto così senza limitazioni solamente in metrica, non già in ritmica ove il valore di ogni sillaba entra come efficace costitutivo del ritmo. La ragione che può giustificare siffatto principio è solamente questa: che il metro considerandosi come qualche cosa di finito non sia legato con altri ed abbia dopo di sè un silenzio indeterminato. In tal caso il piede finale incompiuto è sempre terminato dai primi tempi di quel silenzio e così una breve e una lunga si prolungano ugualmente senza limite nel silenzio. Se si vuole esprimere con esattezza questo fatto, bisogna dire che non già la sillaba finale è indifferente, ma come dice A. « sive ibi brevis syllaba sive longa sit, eam sibi aures pro longa vindicent ». In realtà dunque il principio dell'indifferenza dell'ultima sillaba dovrebbe essere applicato solo quando il metro termina con un silenzio, perchè appunto questo silenzio uguaglia ritmicamente una sillaba lunga ed una breve. Ma quando a un metro deve succedere un altro « nullo interposito silentio », allora la ragione musicale richiede « non se debere ponere ultimam nisi quae ipsius metri iure ac ratione ponenda est », altrimenti nasce una perturbazione nel ritmo che viene prolungato o accorciato indebitamente. È vero che i poeti hanno esteso la sillaba adiafora ad ogni finale di metro, ma questo lo fanno per facilitarsi la composizione: e questo modo di fare non è assolutamente conforme ai princìpi ritmici fondamentali, « cum id sincerae atque severae aures etiam sine accusatore condemnent ». La conclusione è che la legge dell'indifferenza dell'ultima sillaba non può essere universalizzata ma deve restringersi ai casi in cui legittimamente il ritmo l'ammette. « Hoc ergo nos observemus propter musicae sinceritatem, quod poetae non observant propter facilitatem canendi... ». L'uso della sillaba adiafora deve essere regolato in questo modo: 1°) quando a un metro deve seguire un altro metro

« nullo interposito silentio », l'ultima sillaba dev'essere quale è richiesta dalla misura; ricordando però che a una lunga si può sempre sostituire una breve che « aures sibi pro longa vindicent », in quanto – = ⏑ ∧. (In tale caso però il metro non può essere ripetuto « nullo interposito silentio »). Per es. non corrono questi metri:

Mălĕ | quĭ agīt | - Nĭhĭl | ăgĭt,

appunto perchè il ritmo continuato, richiedendo una breve, viene turbato dal prolungarsi per posizione dell'ultima sillaba (agit). Invece corre bene:

Mălĕ | quĭ agĭt | - Hŏmŏ | pĕrĭt,

e « nullam patitur sensus iniuriam ». — 2º) Quando a un metro deve seguire un altro metro « annumerato silentio », l'ultima sillaba può essere lunga o breve indifferentemente. Tutto questo per princìpi ritmici, che A. sa benissimo non essere tenuti in alcun conto da grammatici e da poeti: nè egli pretendeva riformare la poetica, per cui aggiunge « concedentes tamen illis (scil. poetis) ut extremam syllabam seu brevem seu longam impune constituant ».

Determinato così il significato e l'uso della sillaba ancipite, si passa a determinare quali e quanti siano in ogni specie di piede i metri possibili. Il principio fondamentale che regola questa costruzione è quello del limite della minima e massima lunghezza dei metri. Incominciamo dal pirrichio: il numero dei metri ritmici possibile è di 7 (dal minimo di 2 piedi al massimo di 8 piedi). Ma ciascuno di questi metri può assumere due forme (metriche) a seconda che il piede finale è completamente in suono o ha in suono solamente la prima parte. Così per es. le forme metriche della tripodia sono

Bŏnŭs | ĕrĭt | ămŏr   Quĭd ĕ|rĭt hŏ|mŏ ∧.

Dunque il numero dei metri pirrichii possibili è di $7 \times 2 = 14$. A. fa una lunga esemplificazione per ciascuno

dei singoli: esemplificazione che noi possiamo completamente tralasciare, notando solo che tali esempi sono improvvisati da A., il quale si preoccupa di mettervi sovente un contenuto morale. Così la esapodia acatalettica di pirrichii:

> Vaga, levicula, fragilia bona
> Qui adamat homo, similis erit eis;

la eptapodia catalettica di giambi:

> Beatus est videns deum, nihil cupit plus etc.

Passando ai metri formati dal giambo, se ne possono costruire altri 14, per quelle stesse ragioni per cui se ne sono potuti costruire con il pirrichio 14. E lo stesso dicasi dei metri costruiti col trocheo e con lo spondeo. Diversamente però stanno le cose con il tribraco, giacchè, se i piedi precedenti erano dal *plausus* divisi in sole due parti, il tribraco invece può avere una duplice divisione, potendo scomporsi in una *levatio* di un tempo con una *positio* di 2 tempi ⏑ | ⏑⏑, o viceversa una *levatio* di 2 tempi con una *positio* di un tempo ⏑⏑ | ⏑. Ne deriva che mentre nei casi precedenti una sola sillaba poteva essere soppressa e sostituita da una pausa, nel tribraco possono essere soppresse due sillabe e sostituite da una pausa: ossia che mentre le forme metriche del piede finale pirrichio possono essere appena due (⏑⏑, ⏑∧ oppure –) e così del giambo (⏑–; ⏑∧), del trocheo (–⏑; ⏑∧) e dello spondeo (––; ⏑∧̄ oppure –∧), (una completa, cioè col numero di sillabe proprio del piede, l'altra incompleta, cioè con la sillaba della *positio* soppressa), le forme metriche del tribraco possono essere 3: una completa (con tutte le sillabe richieste dal piede), due incomplete (con una o due sillabe della *positio* soppresse) ⏑⏑⏑, ⏑ ⏑∧̄, ⏑∧̄ oppure –∧. I metri possibili costruiti col tribraco non sono più solamente 14, ma 21 (7×3).

Quel che A. dice poi del dattilo, sorprende non poco per l'incongruenza con il modo di procedere tenuto finora e per le conseguenze che se ne possono trarre, contradditorie con

quello che si è detto dei metri precedenti. Il dattilo è costituito da una *levatio* di una sillaba (lunga) e da una *positio* di due sillabe (brevi). Al cap. VIII del l. III, parlando delle pause, si era stabilito che la *levatio* dovesse sempre essere in suono e che la *positio* poteva essere completamente o in parte supplita da una pausa. Con questo principio le forme metriche possibili del dattilo sono le seguenti: –⏑⏑, –⏑∧, –∧̄: una completa, una con pausa di un tempo e una con pausa di 2 tempi. Ora A. nega la possibilità della seconda forma, poichè « ultimam syllabam brevem quando restat silentium, longam aures accipiunt ». Per questo la forma –⏑∧ è in realtà una forma ––, quindi senza pausa e corrispondente alla forma completa –⏑⏑. « Quamobrem cum repetitio distinguenda silentio est unam longam syllabam oportet post dactylum ponere, ut duorum temporum spatio sileamus ». I metri generati dal dattilo sono in conseguenza 14 e non 21: e precisamente 7 completi e 7 incompleti con una pausa di 2 tempi. Nè si può stabilire la pausa di un tempo ponendo dopo il dattilo un giambo ⏑–∧, essendo questa copulazione vietata dalla discordia del *plausus* tra questi due piedi. E poichè la forma ⏑⏑ seguita da pausa equivale a ⏑–, non si potrà neppure sostituire alla lunga iniziale –∧̄ un pirrichio ⏑⏑∧̄.

Questo passo di A. è stranamente contradditorio con la teoria e con la pratica applicata ai metri fin qui trattati; e in cui più indecisa e confusa torna la mescolanza dei princìpi e fatti ritmici con i metrici. E dapprima la forma –⏑ appare alle orecchie una forma ––, solamente quando sia seguita da un silenzio, il quale anzichè scomparire in tal caso è proprio quello che permette l'illusione. E così –⏑∧ è in realtà composta di 1 lunga, 1 breve e 1 pausa di 1 tempo insopprimibile. E in questo senso si esprime esplicitamente A. nel capo precedente, quando dice della formazione dei metri tribraci: « Incipiunt a quattuor brevibus ut duo tempora sileamus, deinde quinque sunt ubi unum silemus, tertio sex

ubi nihil silendum ». Ossia ⏑⏑⏑ | ⏑∧̄; ⏑⏑⏑ | ⏑⏑∧; ⏑⏑⏑ | ⏑⏑. Di questi tre metri i due primi, accettando quello che A. applica al dattilo, non potrebbero sussistere e dovrebbero essere corretti in –∧, ⏑– concludendo che nel tribraco non è possibile una pausa di 2 tempi. Così parlando del minimo piede pirrichio: « metrum in pyrrichio minimum tres syllabas breves, quae, annumerato silentio, duorum pyrrichiorum tempus occupant ». Analogamente non possiamo negare al dattilo la forma –⏑∧. Quanto alla forma ––, può essere legittimamente collocata al posto di –⏑∧ o di –⏑⏑ senza però assorbire e analogarsi a queste due forme. Sotto due aspetti differenti si può considerare lo ––: sotto l'aspetto ritmico e metrico. Nella prima considerazione è uguale al –⏑⏑ e al –⏑∧ perchè piede di quattro tempi, di cui 2 *in levatione* e 2 *in positione;* nella seconda è uguale al –⏑∧ perchè piede di 2 sillabe, cioè cataletto rispetto al piede completo di 3 sillabe. A. non sempre distingue queste due funzioni di ––; o (per fare il caso generale) di una – sostituita a una ⏑ per l'applicazione legittima della sillaba indifferente. Così per i metri pirrichii composti di 3 piedi e mezzo, la formula deve essere ⏑⏑ | ⏑⏑ | ⏑⏑ | ⏑∧ e per la indifferenza dell'ultima sillaba ⏑⏑ | ⏑⏑ | ⏑⏑ | –. Le due forme si equivalgono metricamente, avendo ambedue l'ultimo piede costituito da una sola sillaba. Ma non si potrà dire del secondo come si dice del primo, che deve essere completato da « unius temporis silentio ». A meno che con questa espressione non si voglia dire che tanto l'uno quanto l'altro dovrebbero avere due sillabe invece di una. A. esemplificando il caso:

Ănĭ|mŭs hŏ|mĭnĭs | ēst
Mălă | bŏnă|vĕ agĭtāns
Bŏnă | vŏlŭ|ĭt hă|bēt
Mala.....

soggiunge: « Haec quoque, interposito unius temporis silentio, periucunda sunt ». Il che è per lo meno inesatto; a meno che non si voglia dare alle parole il senso sopra notato

e incolpare di tutte queste incongruenze la povertà di termini tecnici in A. Ma anche in questo caso non si potrebbe accordare quello che A. dice del dattilo con la pratica tenuta nel trattare i piedi precedenti.

La causa probabile di questa confusione si deve ricercare nell'ondeggiamento fra i concetti ritmici e i metrici e, talvolta, nello scambio dei medesimi che appare sopratutto nell'analisi degli esempi. I quali ancora non si curano della incongruenza del *plausus*, da lui invocata per negare la possibilità della pausa di un tempo col porre un giambo dopo il dattilo –⏑⏑ | ⏑–. Applicando tale principio a una serie di giambi, non sono possibili metri come questi:

Bĕā|tŭs ēst | vĭdēns | dĕūm, | nĭhīl | bŏnī | amplĭūs | vūlt∧
Bŏnūs | sĭt hīc | vĭdē|bĭt ēt | dĕūm | illīc, ∧

che A. qualifica rispettivamente come metri giambici di 7 piedi e mezzo e di 5 piedi e mezzo. E neppure un qualsiasi metro giambico incompleto, chè in metri per es.:

Bŏnūs | bĕā|tŭs $\bar{\wedge}$; Dĕūm | vĭdē|rĕ quī | cŭpī|scĭt, $\bar{\wedge}$

la sillaba finale sarebbe equivalente a – e perciò proibita, per la regola del *plausus*.

Queste sono le incongruenze che si riscontrano confrontando le trattazioni precedenti con quella del dattilo, dopo della quale A. terrà conto della legge finora trascurata e causa delle contraddizioni notate: « in fine restante silentio ultima brevis pro longa accipitur », legge che dominerà poi tutto il resto del libro, incominciando dalla trattazione dei metri posteriori al dattilo, trattazione governata dai seguenti due princìpi di cui il primo è una derivazione della legge testè richiamata.

1°) La sillaba alla quale succede una pausa dev'essere una sillaba lunga. 2°) Prima della pausa dev'essere in suono almeno tutta la *levatio* del piede in questione o di un piede per le regole già viste (l. II) a lui copulabile.

Prima di proseguire nel capo IX, si accenna all'inferio-

rità dei piedi di 5 e 7 tempi in confronto con gli altri: qualificandoli come più atti alla prosa che non alla poesia. Ciò è dovuto alla ragion numerica del rapporto tra le due parti, che stanno fra loro come numeri sesquati, ed è tanto meno eccellente del rapporto di numeri equati e doppi, che esprimono appunto il rapporto delle due parti dei piedi di 3, 4, 6 tempi. « Itaque hos pedes (scil. quinque ac septem temporum), uti aspernantius poetae, ita soluta libentius assumit oratio ».

Continuiamo nell'indagine sulla qualità e quantità dei metri possibili in ogni piede. L'anapesto si regola come il dattilo [1]. Il bacchio (come tutti gli altri piedi) forma metri con tutti i piedi completi oppure con l'ultimo piede incompleto. Quali saranno le forme possibili di questo ultimo piede incompleto? Questo è l'oggetto della presente ricerca: « Quid ponatur post plenum pedem quando silentio reliquum impletur ». Con i principìi enunciati 1°) e 2°) la faccenda è spedita: il ⏑ – – potrà terminare con – ⌞∧ [2] ⏑ – ∧̄; ⏑ – ⏑ ⏑ con – ⌞∧, ⏑ – ∧̄; – ⏑ – con – ⌞∧ ⏑ – ∧̄, – – ∧ [3]; – ⏑ ⏑ ⏑ con – ⌞∧, ⏑ – ∧̄, – – ∧; ⏑ ⏑ ⏑ – con – ⌞∧, ⏑ – ∧̄, – – ∧; – – ⏑ con – ⌞∧, – – ∧; ⏑ ⏑ – ⏑ con – ⌞∧, – – ∧; – – – con – ⊔∧, ⏑ – ⌞∧ [4], – – ∧̄, ⏑ – – ∧, ⏑ ⏑ ⏑ – ∧, – ⏑ – ∧.

(1) Ossia dà origine a 14 metri avendo due sole forme possibili, la completa ⏑ ⏑ – e la incompleta ⏓ ∧̄; che ponendo solo la *levatio* in suono si avrebbe ⏑ ⏑ ∧̄ ossia ⏑ – ∧ che discorda in plauso con l'anapesto e perciò inammissibile. Ponendo ⏑ ⏑ ⏑ ∧ si avrebbe ⏑ ⏑ – senza pausa.

(2) È l'inizio del cretico, piede copulabile col bacchio.

(3) Ricorda che i 6 tempi sono divisibili anche secondo 1:1.

(4) Dappertutto allo spondeo si può sostituire l'anapesto.

Così tutti i piedi di 6 tempi.

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ come gli altri di 4 tempi ossia solamente – Λ̄;
⏑ – – – con ⏑ – Λ̄, ⏑ – – Λ̄, – ⏑ – Λ̄, ⏑ ⏑ ⏑ – Λ̄;
– ⏑ – – idem; – – ⏑ – con – – Λ̄, – – – Λ, ⏑ ⏑ – – Λ,
– ⏑ ⏑ – Λ; – – – ⏑ idem; – – – – con – – Λ̄, – – – Λ̄,
⏑ ⏑ – – Λ̄, – ⏑ ⏑ – Λ̄.

Tutte queste forme di finali sono dunque permesse dalla ragione, che con conseguenza le ha tratte dai princìpi posti. Fra questi però occorrono alcune eccezioni che si debbono fare in virtù non già della ragione ma del senso il quale è, nel modo da noi già ricordato (v. parte I), un giudice delle cose ritmiche. Le eccezioni riguardano i piedi di 6 tempi e sono due: « Non recte post dichorium iambum ponitur ». Questo si conosce esperimentando in una serie di metri composti di piedi di 6 tempi e chiusi dal giambo: Fāllācēm | căvē – Mălĕ cāstām | căvē – Vērĭtātĭs | ĭnōps. Mentre gli altri sono graditi all'orecchio, quest'ultimo l'offende. Nello stesso modo si constata: « Antispastum spondeo male claudi ». A. però non è solito accontentarsi della constatazione di un fatto e ne cerca le ragioni. Così la aritmia delle due eccezioni su denunciate è forse derivata da questo che il giambo è uguale al medio del dicorio e lo spondeo dell'antispasto ed ambedue questi medî non sono uguali a nessuno dei loro estremi: ⏑ – = – ⏑ – ⏑; – – = ⏑ – – ⏑; inoltre giambo e spondeo son differenti nel *plausus*, l'uno da – ⏑ e l'altro da ⏑ –, – ⏑. Per lo stesso motivo non è conveniente che il giambo chiuda un epitrito secondo. Infatti ⏑ – = – ⏑ – –. Non ci fermeremo a esporre minutamente l'applicazione di questo principio agli altri piedi e a rilevarne l'incertezza, chè anche A. dice al suo scolaro, a proposito di queste finali di metri: « ..... si aliis tacitis me consuleres quemadmodum sonarent, exemplis subiectis, aut post dichorium iambus aut post antispastum spondeus..., dicam quod sentio, fortasse approbarem et laudarem ».

Visti quali sono i metri possibili in ogni genere di piedi, A. procede all'enumerazione dei medesimi. Ne abbiamo già precedentemente contati di pirrichii 14, di giambi 14, di trochei 14, di spondei 14, di tribraci 21, di dattili 14, di anapesti 14: in tutto 105. Passiamo ai piedi di 5 tempi. Di questi non possono formarsi metri di 8 piedi, chè oltrepasserebbero il numero di 32 sillabe, prescritto come limite massimo del metro, e neppure, per lo stesso motivo, a 7 piedi. Il massimo numero di piedi di un metro composto di piedi di 5 tempi sarà dunque 6. Per il bacchio, qualora tutti i piedi siano completi, saranno 5 i metri possibili (dalla dipodia all'esapodia). Potendo l'ultimo piede essere incompleto, altri metri sono possibili e precisamente 5 con l'ultimo piede spondeo e 5 con l'ultimo piede giambo. In tutto 15 metri di bacchii. Lo stesso numero di metri di peoni secondi. Il cretico, il peone primo, il peone quarto generano ciascuno 25 specie di metri e precisamente 5 con l'ultimo piede completo, 5 con l'ultimo piede –, 5 con ⏑ –, 5 con ⏑ ⏑ –, 5 con – –. Ed esprimendo in facile forma schematica i metri formati dal palimbacchio e peone terzo:

Palimbacchio	– – ⏑ – – – ⏑ ⏑ –	20
	5 + 5 + 5 + 5 =	
Peone terzo	⏑ ⏑ – ⏑	20

Dei piedi di 6 tempi il massimo metro non dovendo oltrepassare i 32 tempi sarà costituito da 5 piedi. I piedi di 6 tempi ammettono tutti gli stessi piedi finali, e precisamente: –, ⏑ –, – –, ⏑ ⏑ –, ⏑ – –, – ⏑ –, ⏑ ⏑ ⏑ –, ed essendo possibili 4 metri per ciascuna forma, saranno un totale di metri 32 per ogni specie di piedi, le quali essendo 7, daranno una somma di 224 metri: che rimangono 216 sottraendo i 4 metri formati dal dicorio chiuso dal giambo e i 4 formati dall'antispasto chiuso dallo spondeo. Il proceleumatico forma 21 metri: 7 con piede completo, 7 con –, 7 con ⏑ ⏑ ⏑ (= ⏑ ⏑ –). Gli epitriti, come quelli costituiti da 7 tempi, non possono generare un metro di più di 4 piedi. E saranno:

Epitrito 1 ⏑––– ⏑– ⏑–– –⏑– ⏑⏑⏑– 15
3 + 3 + 3 + 3 + 3 =
Epitrito 2 –⏑–– 15

Epitrito 3 ––⏑– –– ––– ⏑⏑– ⏑⏑–– –⏑–– 18
3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 =
Epitrito 4 –––⏑ 18

In tutto 571 metri, da cui togliendo i tre formati dal secondo epitrito con il giambo, rimane una somma definitiva di 568 metri. Così è terminata questa prima parte della trattazione sul metro, che riguarda la caratteristica sua costitutiva ossia la « certa finis ».

Con il capo XIII incomincia un'altra parte della trattazione sul metro, che ha per noi ancora un maggiore interesse, sopratutto perchè vi è ampiamente svolto un argomento che da altre parti è quasi completamente sconosciuto: l'argomento delle pause. Al capo VII e VIII, quando s'introdusse la nozione di pausa, si erano già stabilite le seguenti leggi, che occorre ricordare: 1°) il piede finale può essere incompletamente in suono ed essere completato da una corrispondente pausa; 2°) la pausa non può eccedere la lunghezza di 4 tempi. Riprendendo la trattazione di questo argomento, A. sottopone allo scolaro questo metro da scandire:

Trĭplĭcī vĭdēs ŭt ōrtū
Trĭvĭaē rŏtētŭr īgnĭs,

che non si lascia ridurre a una serie legittima di piedi nè di 3 nè di 4 nè di 6 nè di 7 tempi. Si potrebbe scandire a base di piedi di 5 tempi con un silenzio finale di 3 tempi, ma l'orecchio non richiede tale pausa, chè il metro ripetuto senza pausa « permulcet auditum ». Ecco dunque come scandire: ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – – oppure ⏑ ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | – in modo tale che la parte di piede finale (spondeo, lunga) completi l'iniziale (pirrichio, anapesto) per ottenere il richiesto piede di 6 tempi. Da cui la legge generale [1]: 1°) « Partes

[1] Su questo principio si potrebbe appoggiare la teoria dell'anacrusi, non già nel senso di un Auftact, fuori dell'inizio della serie

pedum non solum in fine poni, sed etiam in capite metrorum ». In tal caso esso dev'essere completato alla fine del metro: e la parte che così lo completa può essere tutta in suono, come nel caso precedente; oppure tutta in silenzio; oppure parte in suono parte in silenzio; come: Sĕgĕtēs | mĕūs lăbōr | ∧̄ e ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ∧̄.

Dalla scansione di un altro metro: Iām sătīs ∧ | tērrīs, nĭvĭs | ātquĕ dīraĕ..., trae A. un'altra regola: 2°) « Non solum in fine, sed ante finem cum oportet sileamus ». Questa regola trova la sua applicazione in due casi: 1°) Quando: « id quod debetur implendis temporibus pedum indecenter siletur in fine propter ultimam brevem ». Questo è il caso del metro precedente, il quale non convenientemente si scandisce – ⏑ – | – – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | ∧ per la indifferenza dell'ultima sillaba, che potrebbe scambiarsi per una lunga costituendo un epitrito al posto del dicorio. La pausa di ∧ che deve compiere il primo piede sarà dunque collocata nel luogo stesso ove ricorre: – ⏑ – ∧ | – – ⏑ ⏑ ∧ | – ⏑ – ⏑; 2°) Quando: « duo constituuntur non pleni pedes, unus in capite, alter in fine ». Allora ciascun piede, dovendo essere completato da una pausa, sono due le pause occorrenti nel metro: e precisamente una nel corpo e una alla fine. Così: « Gēntīlēs nōstrōs īntĕr ŏbērrăt ĕquōs » può essere diviso in piedi di 6 tempi – – | – – – | ∧̄ (1) | – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ ⏑ ∧̄ o in piedi di 4 tempi – | – – | – – | ∧̄ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ∧̄ (2).

ritmica, ma di un piede incompleto nell'inizio di essa, completato alla fine del metro (o meglio, come apparirà dal seguito dell'esposizione, completante l'ultimo piede del metro precedente). L'anacrusi come l'ha concepita HERMANN non ha nessun appoggio negli antichi: è una sua finzione.

(1) Evidentemente la pausa non si può effettuare nel mezzo di una parola: quindi non è possibile: Gentiles (– – ∧̄ | –). « Sileri autem oportet nonnisi terminatur pars orationis ».

(2) Certamente questi versi si possono scandire più semplicemente – – | – – | – – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – oppure – | – – | – – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | –. Ma si perderebbe il significato di pentametro=esametro.

Queste due pause dovute ai due semipiedi possono anche essere conglobate in una sola pausa finale del valore della somma di ambedue, a patto però che non oltrepassi quel limite massimo stabilito per le pause, cioè 4 tempi. Per es.: « Sīlvaē lă bōrāntēs gĕlūquē $\bar{\cdot}$ » di cui un tempo completa il palimbacchio e uno il bacchio; « Flūmĭnă | cōnstītĕ-rīnt | ăcūtō $\bar{\setminus}$ » di cui un tempo completa il bacchio e due il dattilo. Qualora volessimo completare i due semipiedi non con silenzio, ma con suono, non potremmo, come per le pause, fondere due sillabe brevi dovute ciascuna a uno dei due semipiedi in una sola sillaba lunga, ma dobbiamo rendere separatamente i tempi dovuti al piede iniziale e quelli dovuti al piede finale. Per es. in « Silvae laborantes geluque », volendo compiere i semipiedi con suono invece che con pause, non potremmo sostituire la finale $\bar{\wedge}$ con una –, e rendere per es. « Silvae laborantes gelu dūrō », ma dovremmo sostituire la $\bar{\cdot}$ con ⏑ ⏑, di cui ciascuna compie uno dei piedi incompleti: « Silvae laborantes gĕlū et frīgŏrĕ ». Nell'altro verso: « Flumina constiterint acuto » parimenti se vogliamo completare con suono la incompletezza dei piedi iniziale e finale, dobbiamo rendere a ciascuno separatamente ciò che gli spetta. Qui sorge la domanda: porremo prima la sillaba che completa il piede iniziale o quella che completa il piede finale? A. risponde che prima devesi porre il complemento del piede finale e poi quello del piede iniziale. E questo, perchè nel metro (che è considerato come parte di una serie da esso costituita, ossia sempre seguìto da altri metri), come il principio tende alla fine, così la fine tende al principio (del metro successivo); e perciò « adiungitur capiti quod prorsus extremum est ». Di modo che il metro precedente potrà essere completato con giambo, con tribraco, ma non con il corio: « id enim prius sonare debet quod bacchio debetur extremo, id est brevis syllaba; non longa quae dactylo primo ».

Flumina constiterint | ăcūtō gĕlū oppure
Flumina constiterint | ăcūtē gĕlĭdă ma non
Flumina constiterint | ĭn āltūm nōctĕ.

« Qui dubium est duo illa suaviter repeti, hoc autem tertium nullo modo? » Per lo stesso principio: « quia medium tendit ad finem, a fine vero ad principium redeundum est », quando per cagione della incompletezza del piede iniziale e finale sonvi due pause, una nel corpo e una nella fine del metro; nel corpo deve essere tale da completare il piede finale, quella alla fine da completare il piede iniziale: « tantum ante finem sileatur quantum debetur extremo, tantum autem in fine quantum scilicet primo (pedi) ». Mōntēs | ∧ ăcūtī | ∧̄. Per una regola di simmetria, che la nostra mente ricerca in tutte le cose, quando vi sono due piedi incompleti, il primo non deve essere più incompleto dell'ultimo: deve essere tutt'al più uguale ad esso. Quindi non sarebbe corretto:

Ōptĭmūm | tēmpŭs ădēst | tāndēm ∧̄ ma sì:

Tāndēm | tēmpŭs ădēst | ōptĭmūm ∧̄.

« Ubi est aequalitas nulla discordia; ubi autem dispar est numerus, si a minore ad maiorem veniamus, ut in numerando solet, facit rursus ipse ordo concordiam ».

Come non è conveniente porre la pausa finale dopo una breve « ne secundum illam saepe commemoratam regulam pro longa eam sensus accipiat », così non è conveniente porre una pausa nel corpo dopo una breve. Per es. in: Mōntĭbŭs ∧ | ăcūtī ∧̄, la pausa farebbe sembrare il dattilo un cretico. Può anche darsi il caso che si ponga il piede incompleto non già in principio e in fine del metro, ma nel corpo stesso: allora il silenzio dovuto a completarne la durata si deve interporre subito, nè si può differire alla fine del metro. « Quod vero mediis forte minus plenis pedibus debiti est, nonnisi ibidem reddi potest ». Tŭbă tēr|rĭbĭlēm

sŏnĭ|tūm dĕdĭt āe|rĕ cūrvō ⊔̄∧ oppure ⏑⏑ –⏑⏑ | – ⏑⏑ – . ∧̄ ⏑⏑ – | ⏑ – – ∧.

Riassumendo questi molteplici princìpi sui *silentia*, quando un piede è incompleto

all'inizio del metro, si tace	aut ibidem aut in fine
alla fine del metro, si tace	aut ibidem aut in aliquo de mediis locis·
in mezzo del metro, si tace	solamente ibidem.

A. riassume praticamente tutte queste regole con la scansione di un metro: « Vērnāt tēmpĕrĭēs aūraē tĕpēnt sūnt dēlĭcĭaē ». A base di 4 tempi: –– | –⏑⏑ | –– | –∧⏑ | –– | –⏑⏑ | – ∧̄.

A base di 6 tempi:

––– | ⏑⏑–– | –⏑– ∧ | ––⏑⏑ | – ⊔∧ oppure

– |·––⏑⏑ | ––– | ⏑–– ∧ | –⏑⏑– | ⊔∧ (1) oppure

–– | –⏑⏑– | ∧̄ –– | ⏑–– ∧ | –⏑⏑– | ∧̄ oppure

–– | –⏑⏑– | ∧ ––⏑ | – ∧ – ∧ | –⏑⏑– | ∧̄ oppure

–– ∧ | –⏑⏑– | ∧ ––⏑ | – ∧ – ∧ | –⏑⏑– | ∧.

Da questo specchietto si vede quanto copioso e sbrigliato sia l'uso che A. fa di questo mezzo eminentemente musico che è la pausa. Tutte le regole precedentemente date, e sono molte, non adeguano la ricchezza dei casi sottoposti da questi esempi. Da cui si può trarre come risultato che A. qui considera il metro esclusivamente sotto l'aspetto ritmico e non tratta le sillabe diversamente da quello che tratterebbe una serie di note di vario valore, che con pause intramezzate debbansi disporsi in tante successive battute di 6/8 o di 3/4.

(1) « Aures istam dimensionem repudiant, quia pars pedis in principio collocata, nisi maior quam dimidia fuerit, non recte illi post plenum pedem finali silentio redditur ubi debetur ».

In questi molteplici modi di scansione a base di 6 tempi, variissima è la collocazione delle pause delle quali alcune sono dette da A. « necessaria » (*silentia*) e altre « voluntaria », ossia facoltative. « Necessaria quidem cum aliquid pedibus debetur implendis; voluntaria vero cum pleni sunt pedes atque integri ». In questo senso sono scansioni necessarie la prima e la seconda; tutte le altre facoltative, per le quali una sola regola è freno: che non si può far pausa se non alla fine di parola. Nè vale per questi « silentia voluntaria » la regola che non debbano oltrepassare la durata di 4 tempi: « quod autem superius dictum est, amplius quattuor temporum silendum non esse, de necessariis silentiis dictum est ». Quanto ai « silentia voluntaria » essi possono estendersi anche alla durata di un piede completo, sicchè sia possibile fare un piede in suono e uno in pausa. Il che se si facesse « paribus intervallis » sarebbe ritmo, se invece « varietate qualibet » e non oltre i 32 tempi può essere un metro. Così è un metro: « Nobis verum in promptu est, tu si verum dicis », scandito nel seguente modo – – | $\overset{\sqcup}{\wedge}$ | – – | – – | $\overset{\sqcup}{\wedge}$ | – – | – – | – –; oppure: Nōbīs | $\overset{\sqcup}{\wedge}$ | vērum īn prōmptu ēst, $\overset{\sqcup}{\wedge}$ | tū dīc | vērūm $\overset{\sqcup}{\wedge}$.

Evidentemente qui non trattasi più di *silentia* in un metro, ma di battute d'aspetto in una frase musicale. A questo doveva certamente avere l'occhio A. nella trattazione delle pause quando, dopo avere mostrato le molteplici risorse del loro impiego nei metri, quasi rammaricandosi di dover porre, minimo freno, questa limitazione al loro uso: la parola compiuta; soggiunge « in iis autem numeris qui non verbis fiunt sed aliquo pulsu vel flatu vel ipsa etiam lingua, nullum in hac re discrimen est, post quam vocem percussionemve sileatur... ». Nessun passo più di questo adunque dimostra in A. la libertà con cui trattava secondo i princìpi ritmici il materiale della lingua considerandolo in realtà un ῥυθμιζόμενον, che debba subire le leggi universali del ritmo come

gli altri: μέλος e κίνησις σωματική, con quelle sole eccezioni imposte dalle più intime esigenze della sua particolare natura. E questo conferma la tesi della natura ritmica del trattato agostiniano.

Con il capo XVI si parla delle varie sorta di metri usati, iniziando l'argomento che sarà completato nel successivo l. V. I poeti si servono di un numero assai limitato di metri, e questi hanno tutti una forma loro fissata dalla tradizione, forma che « non arte sed historia traditur »: e questo è successo non perchè gli autori hanno costretto serie di brevi e di lunghe in una successione secondo il loro capriccio, ma perchè hanno saputo seguire i princìpi ritmici insiti nel senso e nella ragione: altri metri possibili sono ugualmente legittimi e perfetti, ma quelli sono raccomandati dall'autorità.

Così Phaliscus « nescio qui » compose metri come questi:

> Quando flagella ligas ita liga
> Vitis et ulmus uti simul eant.

Di fronte ai quali a noi non rimane che indagare secondo i princìpi musici la legittima scansione. In questo caso non è esatta quella che vogliono alcuni (ut plerique musicae imperiti autumant) –⏑⏑ | –⏑⏑ | –⏑⏑ | ⏑⏑, ma sibbene (ut ratio docet) –⏑⏑– | ⏑⏑–⏑⏑ | ⏑– ⌞Λ. In questo verso si potrebbe, senza offendere menomamente le ragioni musiche o diminuirne la numerosità, sostituire altri piedi di 6 tempi, per es. un digiambo al coriambo, o la forma completa dello ionico alla forma sciolta. Ma si verrebbe meno alla tradizione fissata dal poeta il quale « hos numeros immobiles esse voluit ». Dunque « in hoc metro nihil mutabitur, non ea ratione qua inaequalitatem vitamus, sed ea qua observamus auctoritatem ». A. chiama questo metro « immobile ». Metro « mobile » è quello in cui « pedes alios pro aliis locare licet ». Per es. il verso eroico dove « pro spondeo anapaestum quolibet loco licet ponere ». Altre volte la serie è « nec tota immobilis nec tota mobilis ».

Per esempio:

Pēndĕăt | ēx hŭmĕ|rīs dūl|cīs chĕlўs
Ēt nŭmĕ|rōs ēd|ăt văriĭ|ōs quĭbŭs
Āssŏnĕt | ōmnĕ vĭ|rēns lā|tē nĕmŭs
Ēt tōr|tīs ēr|rāns quī | flēxĭbŭs:

ove ogni piede può essere dattilo o spondeo, tranne l'ultimo che è sempre dattilo. Quanto alla « commixtio pedum » in un metro, oltre quello che si è detto, bisogna notare alcuni altri fatti denunciati dal senso e di cui non sempre si può dare una spiegazione sufficiente: 1°) I piedi che non sono atti a terminare metri di altri piedi (per es. il ⏑– che non si pone bene dopo –⏑–⏑, lo –– dopo ⏑––⏑, il ⏑– dopo –⏑––) non lo sono anche qualora a questi piedi siano uniti altri copulabili e non aventi con loro questa inimicizia. « Ratio est... eas partes debere in fine subiungi quae omnibus conveniunt in illa serie collocatis, ne inter socios quodammodo discordiae aliquid oriatur ».

2°) Lo spondeo quantunque « suaviter claudat » e il digiambo e il dicorio, non chiude bene un metro in cui questi due piedi sono mescolati. Per es. mentre dilettano questi due metri separati: Tĭmēndă rēs | nōn ēst ⊼ | Iām tĭmērĕ | nōlī ⊼, offendono l'orecchio metri così: Tĭmēndă rēs | iām tĭmērĕ | nōlī ⊼. La ragione si è che potendosi plaudere il digiambo ⏑–⏑|– e il dicorio –|⏑–⏑, lo spondeo con le sue due lunghe è uguale alla *positio* dell'uno e alla *levatio* dell'altro, donde nasce: « nonnulla discordia ».

3°) L'antispasto; che se solo o mescolato con digiambo riceve come chiusura il giambo, non lo tollera invece qualora sia misto con altri piedi. Per es. « suaviter » suonano singolarmente: Pŏtēstātĕ | plăcēt ⊼ - Pŏtēstātĕ | pŏtēntĭūm | plăcēt ⊼; « insuaviter » però: Pŏtēstātĕ | praēclārā | plăcēt ⊼ - Pŏtēstātĕ | iām tĭbĭ sīc | plăcēt ⊼ etc.

« Ratio secretior fortasse quam ut a nobis erui atque ostendi queat ». A. in tanta oscurità crede trovar la ragione in questo che di tutti i piedi di 6 tempi, solo il digiambo e l'antispasto hanno una *levatio* uguale al giambo.

L'ultimo capitolo tratta « De metrorum copulatione ». E il principio fondamentale è il seguente: « Posse sibi diversa metra copulari, quae tamen plausu id est levatione ac positione conveniant ». È ancora il principio che regolava la copulazione dei piedi entro il metro e contiene necessariamente quello dell'eguaglianza (in tempo) dei piedi.

A. tiene graniticamente fermo il principio ritmico fondamentale della omogeneità dei componenti l'unità ritmica: chè i metri, unità di piedi, sono congiunti in una unità superiore: il verso o il periodo; i quali, in quanto unità ritmiche, non possono venir meno all'omogeneità, che secondo A. è l'essenza stessa del ritmo. Questi metri sono poi diversi, « quantitate, cum maiora copulantur minoribus »; oppure « pedibus ». Come esempio del primo modo, A. porta l'Ode 2 (*Carm.* I) di Orazio, che scandisce nel seguente modo:

Iām sătīs ∧ | tērrīs nĭvĭs | ātquĕ dīraĕ
Grāndĭnīs ∧ | mīsīt pătĕr | ēt rŭbēntĕ
Dēxtĕrā ∧ | sācrās iăcŭ|lātŭs ārcēs
Tērrŭĭt ūr|bēm ∧ ([1]).

Come esempio del secondo modo, A. porta i due ultimi versi di *Carm.* I, 5: ossia il ferecrateo e il gliconeo della strofa asclepiadea IV:

Grātō | Pyrră sŭb ān|trō
Cūi flā|vām rĕlĭgās | cŏmăm.

I due esempi ultimi sono di metri che « ita copulantur ut nulla sibi silentia interponi velint », chè nulla è dovuto ai piedi per completarli. Altri metri sono congiunti tra loro

([1]) Questa scansione dell'adonio concorda con quella del MASQUERAY. (Cfr. E. STAMPINI, *La metrica di Orazio.* Chiantore, Torino 1928, pag. 49).

in modo che siano interposte delle pause determinate. Così per es. *Carm.* I, 9 di Orazio:

Vides ut alta stet nive candidum
Soracte nec jam sustineant onus
Sīlvaē lă|bōrāntēs | gĕlūquē ⊼
Flūmĭnă | cōnstĭtĕrīnt | ăcūtō ⊼ (¹);

in cui dopo il primo e il secondo verso bisogna interporre pausa d'un tempo, dopo il terzo di due tempi, dopo il quarto di tre tempi. Queste unità formate da più metri si chiamano con termine greco περίοδοι, e con termine latino « circuitus »: non può evidentemente constare di meno che di due metri, e la tradizione vuole non oltrepassi i 4. Sono dunque 3 le specie di periodi: il bimembre, il trimembre, il quadrimembre, dai Greci detti: δίκωλον, τρίκωλον. τετράκωλον. Anche qui dunque la « moderata progressio » ancora una volta!

Giunti così alla fine di questa lunga e complicata trattazione del metro, A. riabbracciando con uno sguardo il cammino percorso, ricorda allo scolaro che innumerevoli sono i metri possibili e che essi ne hanno numerati 568 « cum de silentiis nonnisi finalibus exempla essent data, et nulla pedum commixtio facta esset, et nulla solutio longarum in duas breves ». E quelli da noi sperimentati e quelli tutti possibili legittimamente « nisi docti et exercitati homines pronuntiatio commendet auribus, sensusque audientium non sit tardior quam humanitas postulat, non possunt ea quae tractavimus vera iudicari ». E forse per questo noi non abbiamo saputo giudicare esattamente tutto quello che A. ci ha offerto in questo IV Libro!

(¹) La scansione di questi alcaici è data al n. 20.

Libro V.

Tratta del verso. Ritorna anzitutto su quella distinzione fra ritmo, metro e verso già trattata in più luoghi dei precedenti libri (II, 14 – III, 3, 4) insistendo sulla razionalità e convenienza di questa distinzione triplice, già effettuata dagli antichi, tra i quali « quid sit versus ... non parva luctatione quaesitum est ». I membri composti di unità divisibili (i piedi) è naturale che siano alla loro volta scomponibili in parti. Le cose divisibili sono tanto più eccellenti quanto più « eorum partes aliqua parilitate concordent »: l'autore della prima « parilis divisio » è il numero duale: in due parti si divide il piede e in due parti qualora si possa dividere un metro è da ritenersi più eccellente degli altri, e come tale è a ragione anteposto a tutti e ha ricevuto un suo nome: « Versus »; il quale nome « licentia cuiusdam vicinitatis » è usato abusivamente anche per metro. « Sed aliud est cum abutimur nomine.... aliud cum rem vocabulo suo enuntiamus ». Delle due parti componenti il verso, l'una deve essere distinta dall'altra affinchè non si confonda la parte iniziale con la finale, la precedente con la seguente. Così non potrebbe darsi nè approvarsi un verso quale:

Cōrnŭă vēlātārūm | vērtĭmŭs āntēmnārūm

(deformazione del virgiliano: *c. v. obvertimus a.*). In cui non vi è differenza tra i due membri che potrebbero anche essere scambiati di posto. È un verso invece l'eroico. Nel quale non potrebbe succedere questo scambio: ma cambiando di posto i due membri saremmo obbligati a mutare scansione: « Ārmă vĭ|rūmquĕ că|nō ‖ Trŏĭ|aē quī | prīmŭs ăb| ōrīs » diverrebbe: « Trŏĭaē | quī prī|mŭs ăb ō|rīs ‖ Ār|mă vĭrūm|quĕ cănō » o meglio (v. pag. 119) – | ⏑⏑– | ⏑⏑– ‖ ⏑⏑– | –– | ⏑⏑– | – diverrebbe ⏑⏑ | –– | –⏑⏑ | –– ‖ –⏑⏑ | –⏑⏑ | –⏑⏑ | –.

E così esaminando tutti i successivi di questo poema li troveresti composti di due membri rispettivamente di 5 e di 7 semipiedi. « Et sine concinnitate quidem duorum membrorum sive ista sive aliqua alia, versus nullus est ». Questa definizione di verso riposante sulla struttura bimembre gli dà la chiave dell'etimologia della parola stessa « versus »; che non si riconnette « ut nonnulli putant » con il verbo « vertere » dal fatto che « a certo fine ad eiusdem numeri caput reditur »; il che hanno in comune con tutti gli altri metri; ma piuttosto dal contrario « non vertere », dal fatto che i versi sono composti di due membri, che non si possono preposterare: « quia verti non potest versus vocetur » (1).

Il verso è insigne sopra gli altri metri non solo per la sua struttura interna, ma anche per la sua fine, che la ragione, e non solo la tradizione, vuole caratterizzata da alcunchè di particolare. Alcuni, credendo vedere nel verso eroico per piede finale uno spondeo, dicono essere lo spondeo la caratteristica del fine del verso; chè, mentre ogni altro dei 5 piedi può essere dattilo o spondeo, quest'ultimo solo è sempre spondeo. Ma questo principio è falso non solo perchè basato su una falsa scansione del verso eroico (2), ma anche perchè, applicato ad altri che nessuno mai dubitò non siano veri versi, toglie loro questo pregio. Tutti ritengono infatti autentico verso il senario giambico che pure non termina con spondeo: « Phăsē|lŭs īl|lĕ quēm | vĭdē|tĭs hō|spĭtēs ». Altrove dunque bisogna ricercare « terminis notam »; e precisamente A. la pone nell'incompletezza del piede finale: chè così bisogna interpretare l'espressione di A.: « in breviore tempore notam finis esse oportet », come specifica lui stesso altrove « ...nota brevioris temporis, id est semipede ». Il che non corrisponde necessariamente alla catalessi:

(1) In *D. O.* II accetta la etimologia qui rifiutata: « et ne longius pedum cursus provolveretur, quam eius iudicium posset sustinere, modum statuit unde reverteretur, et ab eo ipso versum vocavit » (40).

(2) V. più avanti come A. scandisce l'esametro eroico.

catalessi infatti può avere due significazioni: piede non completamente sonante (per es. invece di –⏑ [trocheo] la sola lunga iniziale –); oppure piede completamente sonante ma diminuito di una sillaba (in questo senso i grammatici dicono cataletto l'eroico con finale ––).

Il semipiede di A. invece è sì una parte di piede, ma che può ricevere il suo complemento nell'inizio del verso successivo, a formare così un piede completo, perfetto: è una *levatio* separata e quasi staccata dalla sua *positio*, che però talora trovasi all'inizio del verso successivo, per compierne la tendenza all'unità del piede. Riguardo alla caratteristica del suo termine il verso dà origine a due categorie: 1°) Quelli che debbonsi succedere sensa pausa finale. 2°) Quelli che debbonsi succedere con pausa finale. Ambedue terminano con un semipiede che nel caso 1°) è compiuto dall'inizio del verso successivo, nel caso 2°) è compiuto da una conveniente pausa. Sempre però il verso, come unità ritmica, è completo.

Esempi del 1° caso:

Ār|mă vĭrūm|quĕ cănō || Trŏĭaē | quī prī|mŭs ăb ō|rīs
Phă|sēlŭs | īllĕ || quēm vĭ|dētĭs | hōspĭ|tēs

Esempi del 2° caso:

Rōmă | Rōmă | cērnĕ | quāntă || sīt dĕ|ūm bĕ|nīgnĭ|tās ∧.

Se i due membri di cui è costituito il verso non debbono essere uguali, è però conveniente siano quanto è possibile prossimi all'uguaglianza [1]. « Cum enim nihil sit aequalitate melius, eamque in dividendo appetere oporteat, si minus potuerit obtineri, vicinitas eius quaerenda est, ne ab ea longius aberramus ». Nel verso « Roma Roma etc. » la divisione fatta corrisponde alle regole date, chè il primo membro ha 8 semipiedi e il secondo 7 (numeri dei quali non si possono trovare altri più vicini, dividendo in due

[1] L'uguaglianza dei membri consiste nel numero uguale di semipiedi.

parti i 15 semipiedi che costituiscono la lunghezza di tutto il verso) e il verso termina « non pleno pede ». Se il verso fosse: « Rōmă cērnĕ quāntă sīt || tĭbī dĕūm bĕnīgnĭtās », i due membri sarebbero ancora vicinissimi (il primo di 7, il secondo di 8 semipiedi) ma sarebbe violata la legge della « terminis nota brevioris temporis », trovandosi questa invece del secondo nel primo membro. Inoltre « incideret alia deformatio », cioè che il verso sarebbe composto di piedi di plauso differente, e cioè nel primo membro di trochei e nel secondo di giambi.

Ora possiamo raccogliere le leggi del verso: « Teneamus igitur has leges inconcussas »: 1°) È della natura del verso avere struttura bimembre. 2°) I due membri devono essere più vicini possibili all'uguaglianza (avere un numero di semipiedi uguale) senza però essere uguali. 3°) L'ultimo membro termini con un semipiede. « Non debere versus finiri pleno pede ». 4°) La scansione dei due membri sia omogenea.

Definite così le caratteristiche del verso in generale, col capo V si viene a parlare dei versi sovra gli altri eccellenti, ossia dei versi dattilici e giambici o, per dirla secondo A., anapestici e trocaici.

In conformità dei princìpi enunciati quale sarà la scansione del verso eroico? Essendo costituito di 12 semipiedi dovrà dividersi in due membri di semipiedi 7 e 5 (non 6 e 6, chè sarebbero membri uguali; nè 4 e 8, 3 e 5, chè troppo disuguali). Ora tale divisione si riscontra in tutti i versi eroici. « Video partem orationis in quinto semipede semper aut fere semper terminari –⏑⏑–⏑⏑– | ⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–– ».

Di quali piedi è costituito dunque l'eroico? « Pervulgatissimam opinionem si sequi volueris », è composto di dattili e di spondei. Ma in tal modo si violerebbe quella legge riconosciuta fermissima, che il verso deve sempre terminare con « non pleno pede »; la ragione dunque esige che l'eroico si scandisca non a base di dattili, ma di anapesti; di modo che il primo membro incominci con una lunga e continui

con due anapesti o spondei completi, il secondo membro sia di 3 anapesti completi o spondei terminando con una lunga che completa la lunga iniziale – | ⏑⏑– | ⏑⏑– ‖ ⏑⏑– | ⏑⏑– | ⏑⏑– | –. A. si diffonde a sostenere questa scansione contraria all'uso tradizionale, ma fondata sulla certezza della ragione. Se nel comporre il verso non importa che i piedi siano dattili o anapesti, nel misurarlo esattamente, « quod non aurium sed mentis est proprium », la ragione ci convince dover essere a base di anapesti. Già gli antichi hanno ritenuto così, quantunque non occorra appellare alla loro autorità per sostenere quello che la ragione dice « cum ipsius rationis ac veritatis auctoritate, quae profecto est omni homine melior, nihil deberet esse praestantius ». « In metiendo versu non inveterata hominum voluntas sed aeterna rerum ratio cogitanda est ».

Analogamente il senario così detto giambico deve essere scandito a base di trochei nel seguente modo:

Phă|sēlŭs | īllĕ | quēm vĭ|dētĭs | hōspĭ|tēs.

Quanto al primo membro del verso può iniziarsi con piede completo come: Rōmă | Rōmă | cērnĕ | quāntă | sīt..... o anch'esso con semipiede come nell'eroico: ār|mă..... ma sempre in ogni modo il secondo membro deve terminare con una parte di piede.

Esaminiamo i versi detti asclepiadei, come Oratio, *Carm.* I, 1: « Maecenas atavis edite regibus... »; scandendo a base di piedi di 4 tempi il secondo membro avrebbe un numero pari di semipiedi: il che è contro la legge –– | –⏑⏑ | – ‖ –⏑⏑ | –⏑⏑. A base di piede di 6 tempi ciascun membro si trova costituito di tre semipiedi –– | –⏑⏑– ‖ –⏑⏑– | ⏑⏑: essi sono dunque uguali; la legge li proibirebbe [1]. Ma essendo la legge dell'ineguaglianza dei membri formulata in vista del conseguimento della caratteristica del verso, cioè il piede incompleto finale, non ha ragione d'imporsi quando, nono-

[1] V. sopra.

stante la parilità dei membri, « versus non pleno pede terminatur, quod constantissime servandum est ».

Nella mente di A. definitivamente due sono le caratteristiche del verso: 1°) La costituzione bimembre; 2°) La terminazione con un piede incompleto. Dal rapporto delle grandezze dei due membri, si possono stabilire due classi diverse: 1°) « In quo idem numerus semipedum »; 2°) « In quo dispar numerus semipedum in membris sit ». Poichè l'uguaglianza è la prima ragione di ogni equilibrio e diletto dei numeri, così bisogna supporre che il secondo genere di versi non meno del primo sia costituito in tale relazione, ossia che in un verso di membri dissimili questi si lascino ricondurre « ad quamdam parilitatem »; per conoscere e dimostrare la quale A. imprende una lunga esposizione. « Dilegenter consideremus si placet quonam modo ista imparilitas semipedum ad quamdam parilitatem referatur obscuriore aliquantum sed sane subtilissima ratione numerorum ».

Il numero 1 ha una natura e si trova in una condizione eccellentissima e particolare di fronte a tutti gli altri numeri: ad essi infatti, in quanto sono ciascuno un numero determinato, si applica il concetto di unità, potendosi con ragione dire che due è uno, che tre è uno..... ecc. L'unità acquista così una certa parilità di fronte a tutti gli altri numeri. E ancora, mentre moltiplicando un numero per un altro qualsiasi si ottiene un risultato superiore al numero stesso, moltiplicandolo per uno si ottiene un risultato che non differisce dal numero di partenza: « nam unum bis duo, et unum decies deciem, et unum millies mille ». « Habet ergo unum cum ceteris numeris ius quoddam aequalitatis non modo quod quicunque numerus est, sed etiam quod toties ductus tantumdem facit ». Sulla base di queste affermazioni A. procede alla dimostrazione dell'uguaglianza dei due membri disuguali costituenti il verso. E questa riduzione all'uguaglianza dei due membri gli sembra tanto importante che se un verso ne fosse privo non sarebbe già un verso, se non per usurpazione, sibbene un metro.

E procede nel seguente modo. Egli scompone ogni membro in due parti aventi ciascuna un numero di semipiedi o uguali o vicini il più possibile all'uguaglianza: fa la somma delle parti uguali che si trovano in ambedue i membri e la somma delle rimanenti; la quale può dare un risultato uguale alla precedente, o per il significato e valore proprio di ciascun numero, o per il significato e valore provvisorio che può assumere l'unità per quella sua indifferenza rispetto agli altri numeri diventando uguale all'altro addendo. Se con ciò le due somme danno lo stesso risultato, questa è una delle « subtilissimae rationes numerorum », che danno parilità e perfezione al verso, benchè composto di membri differenti. Se le due somme danno risultati differenti, segno è che i due membri mantengono la loro disuguaglianza e in conseguenza il verso viene a mancare di qualsiasi principio di riduzione all'uguaglianza. Questa specie di *parilitas* ottenuta come sopra, benchè dia al verso un principio di equilibrio interno, non è sufficiente a giustificarne la nobiltà se ad essa non se ne aggiunga un'altra. La somma delle due parti del primo membro deve essere uguale alla somma delle due parti del secondo membro. Essendo, per ipotesi, esclusa la parilità dei membri, questa uguaglianza non sarà se non relativa, in grazia appunto di quella possibilità dell'1 di assimilarsi con il numero con cui viene confrontato.

Due sono adunque le ragioni che riducono due membri disuguali a una certa uguaglianza: 1°) L'uguaglianza delle somme fra ciascuna delle due parti dei due membri; 2°) L'uguaglianza della somma delle due parti del primo membro e della somma delle due parti del secondo membro. Mancando anche una sola di queste due condizioni, il verso non avrà nessun principio di parilità nei suoi due membri, e per ciò: « metrum erit potius quam versus ».

Passiamo in rassegna tutte le possibili disuguaglianze in due membri costituenti un verso e vedremo quali si lasciano ridurre e quali no all'uguaglianza, secondo i princìpi su

esposti. — 1°) Il minimo verso è quello i cui membri sono composti di semipiedi 4 e 3: Hōspĕs | īllĕ || quēm vĭdēs. Scomponendo ciascun membro si ha: (semipiedi) 2-2; 2-1; ove si verificano le uguaglianze richieste perchè $2+2=4$, e anche $2+1=4$ (iure illo aequalitatis de quo satis egimus quod habet unum cum omnibus numeris). — 2°) Nei membri composti di semipiedi 4 e 5, questi si possono scomporre in

2 - 2 2 - 3
Rōmă | Rōmă | cērnĕ | quāntă sīt

tra i quali non si verifica nessuna delle uguaglianze volute poichè: $2+2=4$, mentre $2+3=5$. — 3°) Esempio di verso con membri di semipiedi 5 e 3 sia:

Phăsēlŭs | īllĕ || quēm vĭdēs;

questi membri si compongono di 3-2; 2-1. Congiungendo le parti in ciascun membro uguali si ha: $2+2=4$; ma anche le altre parti congiunte (dando a 1 il suo proprio valore) danno la stessa somma $3+1=4$ (uguaglianza 1°). Inoltre la somma dei semipiedi del primo membro è 5 $(3+2)$, e anche la somma dei semipiedi del secondo membro si può prendere per 5, in quanto è composta di 2 e di 1; il 2 equivale al 2 del primo membro e l'1 equivale per quella sua « cum ceteris numeris ius quoddam aequalitatis », al 3 del primo membro. Quindi $(3+2)=(2+1)$ (uguaglianza 2°). — 4°) Il verso più nobile, il senario, è composto di membri con semipiedi 5 e 7. Ciascun membro si può dividere in:

3 - 2; 4 - 3
Phăsēlŭs | īllĕ || quēm vĭdētĭs | hōspĭtēs.

In essi si verifica l'uguaglianza 1°) essendo $4+2=6$ come $3+3=6$, ma non già l'uguaglianza 2°), non potendosi in nessun modo $3+2$ rendersi uguale a $3+4$. Stando a queste ragioni il senario, il verso celebratissimo, sarebbe inferiore in dignità a tutti quegli altri assai meno celebrati e in cui regnano ambedue queste uguaglianze. Ma se queste non si verificano nella struttura del verso senario, non è già che

manchi in esso il principio di equilibrio, ma è che bisogna cercarlo non nelle regole comuni a tutti gli altri, sibbene in una speciale e più riposta ragione, che lo distingue e nobilita al di sopra di tutti. « Sed quia ipsa tractatio aliquando est longior, quamvis omnino iucundior, restare nobis debet extrema ». — 5°) I membri di 6 e 7 semipiedi si possono ciascuno dividere in:

3 - 3 ; 3 - 4
Rōmă cēr nĕ quāntă ‖ sīt dĕūm | bĕnīgnĭtās.

In essi non si avvera nessuna delle uguaglianze richieste. In nessun modo 3+3 si può rendere uguale a 3+4. Anche qualora, congiunto 3 con 3, scomponessimo le rimanenti parti in 2+1 e 2+2, e l'uguaglianza 1°) si effettuasse, avendosi nel primo membro 3, 2+1 e nell'altro 3, 2+2 che per la indifferenza dell'1 sarebbe quasi come 3, 2+2=3, 2+2 (7=7); l'uguaglianza 2°) non avrebbe luogo, chè, ottenendo 3+3=6, sarebbe invece 4+4=8. Mancherebbe quindi sempre una delle ragioni d'equilibrio e tale serie non potrebbe aspirare alla dignità di verso. — 6°) Nei membri di semipiedi 8 e 7, si realizzano le condizioni richieste per l'equilibrio delle disuguaglianze:

4 - 4 ; 3 - 4
Ōptĭmŭs bĕ|ātŭs īllĕ ‖ quī prŏcūl | nĕgōtĭō.

Per questo basta scomporre le due parti disuguali in 2+2 e in 2+1, che per l'indifferenza dell'1 è come 2+2. — 7°) Quanto ai semipiedi 9 e 7 ne è esempio:

4 - 5 ; 4 - 3
Vĭr ōptĭmūs | bĕātŭs īllĕ ‖ quī prŏcūl nĕ|gōtĭō

in cui 4+4=5+3 (uguaglianza 2°); ma anche 4+5=4+3 perchè, scomponendo il 5 e il 3, si ha 2+3=2+1 per la solita indifferenza dell'unità; e insomma: 4+5 (4+2+3)=4+3 (4+2+1) (uguaglianza 1°). Membri con maggior numero di semipiedi non si possono avere, chè 16 semipiedi (8 piedi) è il limite massimo di estensione per un verso (v. l. III, 20).

Rimane da ricercare il segreto dell'equilibrio che regna fra i membri disuguali del senario. Questa trattazione che occupa la fine del l. V (incominciando dal capo X), pur essendo indirizzata alla soluzione del problema posto, tratta più ampiamente del senario. A. incomincia con il ricordare al suo discepolo come avessero già stabilito (l. IV, capo IX) che i piedi in cui la ragion numerica era di 2:3 o di 3:4 (numeri sesquati) erano usati solo raramente dai poeti perchè più convenienti alla prosa sciolta, meno numerosi. Nel senario, eccellente tra i versi, non saranno usati dunque se non i piedi in cui il rapporto delle due parti è di 1:2 o di 1:1, anzi « decentissimos senarios » A. dimostra possono farsi solamente di quei due generi detto l'uno eroico, « quod usus metitur spondeo et dactylo, subtilior ratio spondeo et anapaesto »; l'altro detto giambico, « quod eadem ratione invenitur trochaicum ». Infatti quando le lunghe non siano temperate da brevi, troppo pesante e ottuso diventa il ritmo, e quando viceversa sia composto di sole brevi rimane balzellante e quasi tremolo: per questo i versi di 6 pirrichi e quelli di 6 proceleumatici non possono aspirare alla dignità dell'eroico, nè quelli di tribraci alla dignità del verso trocaico. Tanto più che i versi siffatti di due membri, siano costituiti di 5 e 7 oppure di 7 e 5 semipiedi, sono preposterabili senza che muti la loro natura e senza che si debbano scandire altri piedi, come succede invece nell'eroico e nel senario trocaico, ove preposterando i due membri, è necessario cambiare scansione da anapesti in dattili e da trochei in giambi:

– ⏑⏑– ⏑⏑–‖⏑⏑– ⏑⏑– ⏑⏑–|⏑⏑

diventa ⏑⏑ –⏑⏑ –⏑⏑ –⏑⏑‖–⏑⏑ –⏑⏑|–

e ⏑ –⏑ –⏑‖–⏑ –⏑ –⏑ –

diventa –|⏑– ⏑– ⏑–‖⏑–|⏑–|⏑.

E nella non invertibilità dei membri consiste appunto la prima caratteristica del verso. È vero che talora negli eroici si trovano intromessi versi di tutti spondei, e nei trocaici versi di tutti trochei sciolti (tribraco), ma l'una cosa « aetas haec nostra minime probavit »; e l'altra « turpissimum iudi-

catum est ». Gli epitriti poi e gli ionici (insomma i piedi di 7 e di 6 tempi) non solo non possono fare versi di 6 piedi, perchè come quelli di 5 meno adatti alla poesia, ma anche perchè eccederebbero la misura stabilita di 32 tempi.

Eccellenti dunque sono solo i senari di anapesti e trochei, nei quali la varietà delle sillabe lunghe e brevi dà nobiltà e ricchezza al verso. A. si domanda perchè furono ritenuti migliori i senari composti di semipiedi 5 e 7 nei quali si misurano anapesti e trochei, che gli altri ugualmente versi e ugualmente senari, in cui si misurerebbero dattili e giambi; come se fossero:

Trŏĭ aē quī | prīmŭs ăb | ōrīs | ārmă vĭ|rūmquĕ că|nō;
Quī | prŏcūl | nĕgō|tĭō ‖ bĕā|tūs īl lĕ.

Risponde che probabilmente l'altra maniera fu la prima avvertita e usata, onde si fissò nella tradizione, dalla quale se uno volesse scostarsi per fare senari in quella maniera inversa sopradetta, non farebbe già verso eroico o trocaico, ma altri senari alla tradizione sconosciuti, ma non per questo rifiutati dalla ragione del senso, anzi approvati allo stesso titolo degli altri più famosi; se non fosse che sembri più opportuno « ut heroicus duabus longis, quam duabus brevibus et longa clauderetur, quod in longis aures commodius adquiescunt, ille autem alter in finali semipede longam syllabam potius haberet quam brevem ». Questi eccellentissimi fra tutti i versi però « non potuerunt ambo obtinere sinceritatem suam adversus hominum licentiam ». La corruzione denunciata da A. è quella per cui nel genere trocaico, e non solo nel senario, si ritenne lecito introdurre dei piedi di 4 tempi, secondo i precetti dei Greci soltanto in posti determinati (« primo et tertio et ita deinceps si a semipede versus incipit, si ab integro trochaeo secundo et quarto loco atque ita deinceps »); secondo l'uso degli antichi poeti romani invece arbitrariamente in ogni posto del verso. Quella prima maniera dei Greci, qualora osservata diligentemente, distruggerebbe sì la natura del senario, « non tamen omni

modo illa numerorum labefacteretur aequalitas », perchè il verso si potrebbe battere come un trimetro di epitriti; –⏑ –– –⏑–– –⏑––. Ma la seconda maniera è una vera corruzione perchè con essa il verso eccellentissimo perde persino quella caratteristica che è la prima ed elementare in ogni unità ritmica: l'omogeneità. E se i poeti hanno accettato questa deformazione non si può spiegare altrimenti che perchè vollero deliberatamente, « ut essent in fabulis poemata solutae orationi simillima » (1).

Ed ora alla dimostrazione di quella segreta e riposta uguaglianza nei due membri dissimili dell'esametro.

Per generare una figura geometrica occorrono almeno due dimensioni, la lunghezza e la larghezza; nel quadrato, figura perfetta, la larghezza nasce dalla lunghezza, e anzi tutta la dimensione del quadrato non deriva se non dalla lunghezza stessa che dev'essere presa altrettante volte, cosicchè « bis bina et ter ternas quadratas figuras in numeris faciunt ».

Ora chi dubiterà che il tempo non ha una lunghezza? e che i piedi, in quanto tempi, sono certamente lunghi? Anzi non tanto i piedi quanto i semipiedi, come unità più semplici, hanno ciascuno una propria lunghezza. Un verso adunque e ciascuna delle sue parti, lunghezze determinate, generano dei quadrati con le loro varie ragioni numeriche. Il senario è composto di due membri con semipiedi 5 e 7. Il membro di 7 semipiedi potrebbe costituire per conto suo un verso (e sarebbe il minimo chè « annumerato in fine silentio » 8 semipiedi sono precisamente 4 piedi, cfr. l. III), nel quale caso avrebbe i due membri di 4 e 3 semipiedi, che innalzati al quadrato danno rispettivamente:

$$4^2 + 3^2 = 16 + 9 = 25$$

L'altro membro dell'esametro, essendo costituito di 5 se-

(1) Cfr. TERENZIANO: « Trochaeus ergo semper impari loco, parique iambus rite collocetur » 2336.

La corruzione del senario si trova sopratutto presso i comici latini, a cui pensa A. in questo luogo.

mipiedi, non può far verso da solo e quindi deve tutto intiero elevarsi al quadrato. E precisamente: $5^2 = 25$. « Iam tandem agnosco aequalitatem mirabilem, nec ergo immerito senarii versus ceteris celebratiores nobilioresque facti sunt ».

Giunto al termine dell'esposizione del verso senario, A. riassume quanto ha fin qui esposto, ossia le condizioni essenziali che deve avere un metro per essere verso, e i vari aspetti che può presentare il medesimo.

I. - Debet constare duobus membris sibi concinnatis; il che può essere: 1°) totidem semipedibus sed non conversibilibus, come: Maecenas atavis edite regibus; 2°) dispari numero semipedum sed tamen aliqua aequalitate coniuncti; il che può essere: *a)* aequalitate arithmetica: come i membri di semip. 4 e 3; 5 e 3; 6 e 7 (1); 8 e 7; 7 e 9; *b)* aequalitate geometrica: come i membri di semip. 5 e 7.

II. - Terminari nisi non pleno pede non potest; pur potendo incominciare: 1°) a pleno pede, come: Optimus beatus ille qui procul negotio; 2°) a non pleno pede, come: Vir optimus beatus ille qui procul negotio.

L'ultima breve parte del l. V si occupa delle maggiori unità ritmiche, completando ciò che su questo argomento era stato detto nella chiusura del l. IV. Ivi il termine περίοδος era stato tradotto con il latino « ambitus » a significare un insieme di metri formanti una unità per la quale valevano due criteri: quello della *omogeneità* dei piedi componenti e quello della *moderata progressio* nel numero dei metri componenti. I versi si uniscono in due modi differenti: 1°) In modo da formare un poema continuato, come sono quelli degli epici o dei comici. (La cosidetta composizione κατὰ στίχους). 2°) In modo da formare minori unità (dette lat. *ambitus*), per le quali valgono i due princìpi che reggono i periodi composti di metri. In definitiva adunque, e per pre-

(1) Dei membri di semipiedi 6 e 7, non verificandosi che una delle due uguaglianze richieste, A. aveva detto poco prima «... isto genere copulationis a lege versuum separato... ». Pare quindi non debba collocarsi tra i versi.

cisare la terminologia agostiniana, περίοδος o *ambitus* o *circuitus* [1] è la maggior unità ritmica, che risulta costituita dai metri. E può essere: *a)* di metri semplici; *b)* di versi; *c)* di versi e metri mescolati.

Il « metro » è una minor unità ritmica risultante dall'unione di piedi; dicesi « verso » il metro bimembre e insignito di fine caratteristico (piede incompleto = semipiede). « Membro » è qualsiasi metro, considerato non già in sè, ma come elemento di una unità ritmica superiore; sono quindi membri metri minori costituenti un verso e metri o versi costituenti un periodo.

La trattazione che più specificatamente si serve della metrica è terminata. A. riafferma ancora quale fu lo scopo di questo suo libro: quello di ricercare nelle cose temporali le vestigia di quei numeri eterni, che comunicano ad esse la bellezza dell'armonia e soprattutto del ritmo. « Finis sit huius disputationis, ut deinceps quod ad hanc partem musicae adtinet, quae in numeris temporum est, ab his vestigiis eius sensibilibus ad ipsa cubilia, ubi ab omni corpore aliena est, quanta valemus sagacitate veniamus ».

LIBRO VI.

Tutto l'animo di A. tende con appassionato amore a Dio: Dio solo è il centro di tutta la sua vita e di tutto il mondo: con animo inquieto ed affannoso lo cerca in tutte le cose e in tutte le cose ne trova presente la potenza e l'amore infinito. Ma A. non si accontenta di questi indizi; essi non fanno che incitarne l'amore e il desiderio verso una conoscenza più perfetta, a cui indirizza tutte le vie e gli sforzi della sua mente: « Deum velle agnoscere. Hoc est totum negotium meum. – Nihilne amplius? – Nihil prorsus ». (*S.* I, 27). Nella conoscenza di Dio, nella sapienza è la beatitudine: « Habet ergo modum suum, id est sapientiam, quisquis

[1] Non vi è differenza alcuna di significato fra questi tre termini presso A.

beatus est » (*D. B. V.* 33). « Non esse beatam vitam nisi in cognitione Dei » (*R.* II). Ma la conoscenza di Dio si raggiunge lentamente per mezzo della verità, e la verità è nelle discipline: in queste l'intelligenza non deve arrestarsi al sensibile, chè ivi è la falsità: « Non igitur est in rebus falsitas sed in sensu ... nulla falsitas sine sensu » (*S.* II, 3); ma deve attraverso questo giungere a ciò che è vero, ossia alle realtà spirituali delle forme e dei numeri, e per queste a Dio, che rimane sempre il termine e la ragione di tutte le speculazioni e di tutte le scienze anche umane. Questo scopo di tutte le discipline ricorda A. all'inizio del libro VI, che deve essere come il frutto di tutti gli altri, perchè in esso si discute non più dei numeri sensibili, ma di numeri immutabili nella verità e in Dio; e quasi si scusa di essersi diffuso per 5 libri a parlare di quelle realtà, in cui solamente le tracce si trovano dei numeri. Questo ha fatto perchè alla cognizione di Dio solitamente non si può arrivare che per gradi e lentamente e con ordine staccarsi dalle cose materiali ed elevarsi alle spirituali. (Cfr. *D. O.* II, 44 sgg. - *S.* I, 22, 23). « Ut adulescentes non praepropere, sed quibusdam gradibus a sensibus carnis atque carnalibus litteris, quibus eos non haerere difficile est, duce ratione evellerentur, atque uni deo et domino rerum omnium... in commutabilis veritatis amore adhaerescerent ». Questa è dunque la parte di tutta l'opera che sta più a cuore a S. A. (1). Così però non penseranno tutti i lettori. Anzi di questi alcuni, gli eruditi, gli studiosi « turba cetera de scholis linguarum tumultuantium et ad plaudendi strepitum vulgari levitate laetantium », disprezzeranno la presente trattazione, tenendosi paghi dei primi 5 libri.

Degli altri lettori alcuni potranno affrontare subito le difficoltà di questo libro, anche senza essersi indugiati nei

(1) Il l. VI è il solo esaminato nelle *Retractationes* (c. XI) e forse il solo che ha ricevuto dall'autore una forma definitiva. Di questa incompletezza possono essere indizio la materia talvolta disordinata e ripresa e la incostanza del dialogo. L'importanza è anche insegnata dalla estensione di questo libro assai maggiore degli altri.

precedenti, e questi sono quelle anime privilegiate a cui l'intensità della fede e dell'amore di Dio fortifica l'intelletto e irrobustisce la mente, che non ha bisogno così di preparazione per affrontare i problemi più ardui della spiritualità [1]. Altri ugualmente desiderosi del vero e di Dio, ma non atti a queste discussioni, « praeceptis saluberrimae religionis et nido fidei christianae pennas nutriant, quibus subvecti laborem ac pulverem huius itineris evadant, magis ipsius patriae quam viarum flexuosarum amore flagrantes ». Per quelli è scritta l'opera, che dandosi allo studio delle lettere profane si trovano implicati in errori, consumando l'ingegno in bazzeccole e cose di niun conto, senza trovare in esse il vero diletto. Costoro qui troverebbero il modo di sfuggire a quelle reti dell'errore e imparerebbero « quisnam esset beatissimae securitatis locus ».

Questa quasi prefazione al l. VI pone nella sua vera luce tutto il *D. M.* e vieta espressamente di considerarlo e metterlo alla pari con le trattazioni dei profani per ricercare in esso quella scienza, simulacro di scienza, che si chiama metrica. Ed era necessaria per connettere questo con i precedenti libri, dai quali è inseparabile, come da lui sono inseparabili quelli, nell'intenzione e nel concetto agostiniano. Con il capo II si entra senz'altro a parlare dei numeri, iniziando quella trattazione così caratteristica e impregnata di poesia e di vita, che, complicandosi e svolgendosi inquieta e commossa per lunghi capitoli, si acquieterà soltanto in calma, quando potrà pronunciare la parola: « Dio », che sarà come il suggello, la mèta e ricompensa di quella lunga via dalle creature al Creatore, le cui tappe sono segnate dai libri di quest'opera.

A. si domanda, pronunziando il verso « Deus creator

[1] Talora questa disposizione rende gli animi semplici e amanti assai più aperti al vero, che non la scienza e la erudizione renda i dotti. Esempio di ciò è la stessa madre di Agostino, che sebbene indotta partecipava alle dispute filosofiche, portando luce d'intelletto nelle più ardue questioni (Cfr. *D. B. V.* 6 – *D. O.* II, 45).

omnium », dove risiedano quei 4 giambi e i 12 tempi che costituiscono detto verso. Non solamente nel suono, ma anche nel senso di chi li ascolta, nell'atto di chi li pronuncia e, poichè a tutti è un verso noto, anche nella memoria. Questi 4 generi di numeri in che relazione stanno tra loro? Possono stare gli uni senza gli altri o sono connessi in tal modo che uno implichi la presenza degli altri? Il primo genere di numeri è indipendente: nessuno infatti potrà negare esservi dei suoni numerosi all'infuori di ogni udito di vivente, come uno stillicidio o qualsiasi battimento in parti remote. Per il secondo genere di numeri si domanda se possono essere nell'udito anche quando non c'è suono. Non bisogna confondere questo problema con quell'altro: se l'orecchio nel silenzio perda la facoltà di sentire e neppure col fatto che, quando giunge un suono alle nostre orecchie, sappiamo subito giudicare e provarne diletto o repulsione, non già per raziocinio, ma per istinto e dote naturale: il che non succederebbe se anche nel silenzio e sempre nel nostro senso non vi fossero presenti dei numeri con i quali giudicare i suoni che colpiscono le orecchie: chè non nell'atto stesso di percepire un suono si forma nell'animo questa facoltà di approvare o riprovare. Con questi numeri, che sono un nuovo genere che si aggiunge ai già menzionati, non bisogna confondere quel secondo genere di cui stiamo investigando, e dei quali bisogna dire che dipendano intieramente dal primo genere, perchè sono presenti solo quando c'è un suono che colpisce le orecchie, e non si formano prima che il senso sia impressionato, nè rimangono dopo cessata la impressione. Dunque « fatendum numeros, qui sunt in ipsa passione aurium, cum aliquid auditur sono inferri, auferri silentio ».

Il terzo genere è quello che è « in ipso usu et operatione pronuntiantis ». Ossia sono i numeri che esistono nelle operazioni umane, e che sono quindi opera dell'uomo. Con questo intendiamo non tanto quei numeri creati nell'opera esterna, quanto i loro causanti nell'animo, che pos-

sono rimanere nell'interno, nella mente, come se alcuno nel pensiero producesse un ritmo senza esprimerlo per es. nel canto. Da questo si vede che tali numeri si trovano in una qualche operazione dell'anima (che può o no essere tradotta all'esterno), che poichè non genera suono e non genera sensazione nell'orecchio, dimostra questo genere di numeri indipendenti dai primi due. È però indipendente anche dalla memoria. Certamente, poichè il battito delle pulsazioni nelle vene o l'altro moto della respirazione sono numeri posti nell'operazione ai quali in nulla coopera la memoria. E d'altra parte sono certamente numeri di questa categoria, cioè residenti in operazioni dell'animo, perchè nessuno vorrà negare che gli uni non si possano modificare a volontà e gli uni e gli altri abbiano nell'anima la prima causa, quantunque dipendano anche dalla varia costituzione del corpo che, essendo diversa in ciascuno, produce diversità nella durata e rapidità di quei movimenti.

Il quarto genere di numeri, quelli risiedenti nella memoria, vi sono sempre, quantunque manifesti solo quando li richiamiamo e altrimenti latenti nei segreti di questa: non dipendono dunque dalle altre categorie di numeri se non nella loro origine, poichè « illis desinentibus maneant, isdem tamen praecedentibus imprimuntur ». A queste quattro una quinta categoria bisogna aggiungere: ed è di quei numeri di cui abbiamo avuto occasione di parlare per distinguerli da quelli che son nel senso: e sono costituiti « in ipso naturali iudicio sentiendi ». Si hanno « cum delectamur parilitate numerorum vel, cum in eis peccatur, offendimur ». Anche questi non dipendono dai precedenti e debbonsi da tutti distinguere. Di queste sei categorie di numeri si ricerca ora quale sia la più eccellente e subordinatamente le meno eccellenti, e si tenta di stabilire quasi tra esse una gerarchia di nobiltà. Senza dubbio fra tutti i più nobili sono i numeri giudiziali, che se non fossero i più eccellenti, non potrebbero degli altri giudicare.

Più difficile è lo stabilire i rapporti fra gli altri numeri.

Infatti quelli che sono nella memoria, essendo più durevoli degli altri tutti, sembrerebbero i più nobili. In questo caso però si verrebbe ad anteporre l'azionato all'agente, l'effetto alla causa, giacchè i numeri nella memoria sono impressi da quegli altri, che in base a questo criterio sarebbero i più eccellenti. A. si pronuncia per quest'ultimo principio. Infatti il principio di anteporre il diuturno al non diuturno, quando non sia in questi termini, di anteporre cioè le cose eterne alle temporali, non è da accettare. Chi preferirebbe alla salute di un giorno la malattia di molti giorni? o alla lettura di un giorno la scrittura di parecchi giorni, se tanto nell'una si legge quanto in questa si scrive? Così manca ogni ragione per preferire i numeri nella memoria a quelli che operiamo o almeno che operiamo nell'anima. I numeri, che sono nella memoria, sono soggetti a sparire come quelli che operiamo, quantunque in modo diverso: gli uni spariscono per oblivione, gli altri per cessazione. Il significato di questi due termini sembra debba riferirsi a null'altro che alla varia rapidità della scomparsa; infatti, come spiega A., quelli che noi operiamo terminano nettamente a uno a uno cedendo il posto ai seguenti; quelli che son nella memoria invece tutti insieme e lentamente si dimenticano: benchè noi non ci accorgiamo di questo graduale scomparire se non quando li richiamiamo e siamo costretti a dire: « tenuiter memini »: ma in realtà si può stabilire ogni numero « ab illo tempore quo inhaeret memoriae, incipere labi ». Dopo i numeri che noi operiamo, vengono posti per ordine di dignità, secondo la regola « qua factis facientes oportet anteferre », quei numeri che sono nei suoni, poichè essi generano quelli che sono nel senso, i quali alla loro volta generano quelli che sono nella memoria. Ma così facendo vengono anteposti dei numeri, che certamente sono corporei e sempre in un corpo, ad altri che certamente sono nell'anima. (Sebbene non solo nell'anima; giacchè il sentire è attribuito all'anima e al corpo insieme. Cfr. l. I, 8). Non pare sconveniente ed errato dunque il preporre i sonanti ai sensibili? Ma d'altra

parte come non tenere conto di quel certissimo principio che « factis facientes oportet anteferre? ». La lunghissima risposta di A. abbraccia due momenti: 1°) Supponendo che in realtà i numeri sonanti siano da preferirsi ai sensibili, *a)* si cerca di stabilire come e per qual motivo l'anima possa essere in relazione con il corpo e subirne delle azioni; *b)* si mostra come non sia assoluto il principio che ciò che è nell'anima sia superiore a ciò che è nel corpo. 2°) I numeri sonanti non sono da preferirsi agli altri perchè non sono questi l'effetto e quelli la causa: giacchè l'anima nulla patisce dal corpo. Questa seconda parte è un punto di notevole interesse nella psicologia agostiniana, e tale da avere influenza sulle dimostrazioni riguardanti l'anima.

Seguiamo dunque A. nella sua esposizione. Se i numeri sonanti che sono nel corpo fossero causa dei sensibili che sono nell'anima, questo sarebbe meraviglioso: come mai il corpo possa agire sull'anima: « mirare potius quod facere aliquid in anima corpus potest ». Il che certamente non poteva succedere se per il peccato del primo uomo il corpo non fosse stato turbato nel suo rapporto di equilibrio con l'anima, soggiacendo alla corruzione e alla morte. Anche questa condizione però ha una sua certa bellezza e convenienza, dopo che il Salvatore non disdegnò di farla sua quando, assumendo l'umanità senza peccato, assunse però le condizioni del peccato, per istruirci nell'umiltà e nella pazienza.

Dal fatto poi che l'anima è migliore del corpo non si può inferire che tutto ciò che si fa nell'anima sia meglio di quello che si fa nel corpo: questa proposizione è ordinariamente vera, ma sempre soggetta a quella più universale e assoluta, che il vero è da preferirsi al falso. Un albero visto nel sogno non è un vero albero: tale è invece un albero visto nella veglia. Quello è nell'anima, questo nel corpo (occhio). E non perchè l'animo è migliore del corpo, il falso nell'anima è da anteporsi al vero nel corpo. Quello poi si pospone non perchè sia nell'anima, ma perchè è falso;

questo si antepone non perchè sia nel corpo, ma perchè è vero. Anteponendo i numeri sonanti a quelli sensibili, non anteponiamo corpo ad anima, ma numero a numero, fattore a fatto: il che nessuno è che non veda quanto ragionevolmente si faccia. I corpi sono tanto più eccellenti quanto più forniti di tali numeri. L'anima però è tanto migliore quanto più da essi si astiene per rivolgersi invece ai numeri divini: a quelli che ricevuti da Dio essa stessa imprime nel corpo dominandolo. Di questi numeri e non di quegli altri corporali sonanti (« quibus etiam flagitiosa theatra personant ») è detto nelle Sacre Scritture: « Circuivi ego ut scirem et considerarem et quaererem sapientiam et numerum » (*Eccl.* VII, 26) [1]. I numeri sonanti sarebbero da anteporsi a quegli altri nell'anima, se però fosse vero che essi agiscono nell'anima e quasi siano la causa dei numeri che ivi si producono. Questo solo è infatti il motivo della loro eccellenza: chè altrimenti sarebbero per loro natura inferiori a quelli che sono nell'anima. Nel presente capitolo A. dimostra che i numeri sonanti non agiscono sull'anima, la quale nulla patisce dal corpo. Se il corpo agisse in qualche modo sull'anima, questa sarebbe come « materies » sottomessa e perciò inferiore al suo « fabricator »; il che è inammissibile e assurdo [2]. Dunque bisogna ammettere che quei numeri che sono nella nostra anima, quando sentiamo, non sono dovuti al corpo, ma all'anima stessa.

Accingendosi a questa ricerca A. ha la precauzione di mettere in guardia lo scolaro che credesse di poter facilmente risolvere il problema; anzi confessa che « fortasse invenire aut indagare non possumus », e che, a qualsiasi soluzione possa condurre l'indagine, non deve mai fare dubitare un momento della superiorità dell'anima sul corpo.

[1] In *R.* XI, 2 il passo presente è completato, specificando che questo contrasto tra numeri corporei e anima cesserà nella vita futura dove, non essendovi pericolo di tentazione e peccato da parte dei corpi, detti numeri non distrarranno l'anima dalla contemplazione della sapienza.

[2] Questa proposizione è il postulato da cui parte la dimostrazione.

Tenendo conto di questa introduzione in cui A. prevede la difficoltà della sua soluzione e quasi cerca di prevenire o meglio di eliminare le obiezioni, e ad ogni modo afferma non essere questa da lui proposta la soluzione decisa e sicura del problema, non possiamo conferire a questa dimostrazione un valore definitivo nel sistema del pensiero agostiniano. L'anima nulla soffre dal corpo, ma agisce col corpo e nel corpo come quello che le è stato assoggettato da Dio per le sue manifestazioni. Questa sua continua azione nel corpo non si svolge però sempre nello stesso modo, ma or con facilità e or con difficoltà, a seconda che il corpo le è più o meno soggetto. Le cose materiali, in quanto agiscono sul corpo, modificano questo e non già l'anima; e queste modificazioni lo rendono più o meno docile all'azione di quella, la quale, fattasi più attenta, si accorge della mutata facilità della sua azione, e per essa della mutazione nel corpo successa. Questo è ciò che dicesi « sentire ». Così sorge il diletto e la fatica, la sanità e la malattia, e insomma tutte le sensazioni, le quali non sono già un'azione del corpo sull'anima, ma un'azione dell'anima che si accorge della maggiore o minor difficoltà della sua azione stessa: « Videtur mihi anima cum sentit in corpore, non ab illo aliquid pati, sed in eius passiones adtentius agere, et has actiones sive faciles propter convenientiam sive difficiles propter inconvenientiam non eam latere; et hoc totum est quod sentire dicitur » (1). Ma questa continua azione dell'anima sul corpo, modificantesi per le modificazioni di questo, avviene per mezzo di un intermediario, di un qualche cosa di natura indefinita che si trova negli organi di senso. In questi infatti si trova un *quid* luminoso negli occhi, « aerium sensibilissimum et mobilissimum » nelle orecchie, « caliginosum » nel naso, « humidum » nella bocca, « terreum et quasi lu-

(1) Il problema delle relazioni tra anima e corpo è posto anche nel *D. Q. A.*, in cui senza dimostrazione, che sarà poi svolta in questo luogo del *D. M.*, si dà questa definizione di sensazione: « Sensum puto esse non latere animam quod patitur corpus » (41).

tulentum » negli organi di tatto [1]. Questo elemento è nello stato normale tenuto in quieto movimento dall'anima: ma quando succede una mutazione nel corpo, e quindi in questo corporeo elemento, che oppone difficoltà all'ordinario movimento, l'anima fatta più intenta risponde con una modificazione di questo moto: « Has operationes (aliter movere) passionibus corporis puto animam exhibere cum sentit, non easdem passiones recipere ».

Questa teoria generale della sensazione è applicata in particolare all'udito. Un suono che colpisce l'orecchio certamente opera in esso qualche cosa e precisamente modifica il moto di quell'elemento aereo che nel silenzio è mosso dall'anima con costante moderazione. Essa in seguito alla perturbazione successa non cesserà già dal muovere quell'elemento, ma lo muoverà diversamente: « hoc ergo aliter movere nonne fatendum est facere esse, non pati? » [2]. E ciò succede non solo per le sensazioni esterne, ma anche per quelle che le vengono dal suo proprio corpo. In ogni modo non patisce da questo nulla, bensì da se stessa: ma in quanto si accomoda al corpo riesce per ciò stesso da meno di sè, essendo il corpo per sua natura sempre da meno dell'anima.

Di qui si passa a considerazioni morali. Come rivolgendosi al corpo, suo servo, l'anima naturalmente vien meno, al contrario rivolgendosi al suo Signore, progredisce e si nobilita insieme rendendo al corpo la vita meno operosa e meno laboriosa nella quiete della sanità, quando non ha bisogno di nessuna attenzione particolare verso il corpo, non già perchè abbia cessato di agire verso di quello, ma perchè agisce senza nessuna difficoltà. Questa perfetta sanità per cui l'anima non è in nulla turbata dal corpo sarà concessa nella resurrezione, fatto tale che prima si crede che non

[1] Questa teoria di un mediatore di sottile natura corporale tra anima e corpo è comune fra i neoplatonici.

[2] Evidentemente così la questione non è risolta, ma solamente spostata.

riesca a comprendersi. L'anima deve essere retta da chi le è superiore e deve reggere chi le è inferiore. Superiore è il solo Dio, soggetto il solo corpo. Intenta in quello diventa più nobile e partecipa per mezzo suo a questa nobiltà anche il corpo. Negligendo il suo Signore, e intenta nel servo, diventa da meno; non tanto però quanto il servo stesso.

Continuando su questo argomento A. parla della voluttà che prova l'anima nell'agire sul corpo con attenzione, da lei preferita all'agire sul corpo tranquillamente; delle difficoltà di vincere i moti carnali da essa stessa eccitati: « non enim sicut peccatum in eius potestate est ita etiam poena peccati [1] ». Con facilità pecca, ma dopo il peccato, « divina lege facta imbecillior », è meno capace di torre via quello che ha fatto. Questa difficoltà è dovuta alla memoria, la quale conserva tutti quei movimenti dell'animo e li rinnova. Per spiegare la insensibilità delle unghie, peli ecc., in conformità alla suesposta dottrina, A. ammette che in questi organi l'elemento aereo sia troppo pigro, perchè l'anima possa muoverlo con quella celerità richiesta per avere quello che dicesi « sentire » [2]. Per lo stesso motivo le piante tutte non hanno sensazione.

Trascurando queste digressioni morali e raccogliendo invece il frutto di quella ricerca intorno al senso che interessa più direttamente il nostro argomento, concludiamo che se sentire non è agire del corpo (e tanto meno dei corpi) sull'anima, non sono i numeri che sono nel suono i fattori dei numeri che sono nell'anima. Con ciò viene tolto il primato ai numeri che sono nel suono, per conferirlo a quegli altri che sono nella memoria e nel sentire: infatti cessando il motivo per cui si assegna ai primi maggior dignità, cioè l'essere questi causa degli altri due, rimane quell'altro criterio: es-

[1] L'abitudine del peccare è qui detta « poena peccati ».

[2] Nel l. VII, capo XXIII della Città di Dio, A. esponendo una teoria teologico-cosmologica di VARRONE: « Esse autem in mundo lapides et terram, quam videmus, quo non permanat sensus, ut ossa, ut ungues dei ».

sere cioè più nobili i numeri che risiedono nell'anima e in qualche modo si possono dire viventi, di quelli che risiedono nel corpo: e quindi i numeri nel sentire e nella memoria sono superiori a quelli del suono. Fra i due generi che sono nell'anima, quelli che sono nel sentire sono superiori a quelli che sono nella memoria, perchè gli uni son causa degli altri: « illi facientes, isti ab his facti ». Confrontando questi nel sentire, che prima si è dimostrato essere anche loro operazioni dell'anima, con quelli a cui si è dato la precedenza, che sono operazioni dell'anima non nel sentire ma nell'agire, quale relazione stabiliremo di eccellenza? Le due categorie hanno in comune di essere operazioni dell'anima, ma differiscono per essere le une operazioni nel sentire, le altre operazioni nell'agire. E siccome (capo V) il sentire è un muoversi dell'anima verso le passioni del corpo e l'agire è un muoversi dell'anima verso il corpo, così sembra che questi siano più liberi di quelli, in quanto non ricevono dal corpo nessuna occasione [1], e perciò da ritenersi più eccellenti; rimanendo dunque definitivamente la classificazione:

1°)	In naturali iudicio sentiendi	— Iudiciales
2°)	In operatione pronuntiantis	— Progressores
3°)	In passione aurium	— Occursores
4°)	In memoria	— Recordabiles
5°)	In sono	— Sonantes

Fra tutte queste specie di numeri potrebbe sembrare che, mentre le ultime quattro sono certamente mortali (giacchè ci sono solamente quando son fatte; e anche i numeri nella memoria spariscono per oblivione), quella prima categoria sia di numeri immortali. Infatti essi non periscono col giudizio, ma sono sempre nella natura umana per giudicare gli altri numeri. I numeri per es. sonanti sono tali che non possono occupare più del tempo in cui vengono emessi: se anche i giudiziali fossero costretti a tale limitazione, in nessun modo

[1] Al n. 21 questo concetto è chiaramente espresso: « Occursores numeri non pro nutu suo (come i « progressores ») sed pro passionibus corporis aguntur ».

potrebbero aspirare al giudizio di quei primi. Essi dunque non hanno alcun confine nel tempo? Quando si producessero due suoni tra cui si osservasse il rapporto giambico, ma avessero una durata molto estesa (per es. quanto sono 3 passi e 6 passi) forsechè il nostro giudizio percepirebbe il rapporto fra i due suoni? No certamente: per cui bisogna confessare che anche i numeri giudiziali « tenentur... nonnullis finibus temporalium spatiorum » (1). È questo conciliabile con l'immortalità di questi numeri? A. non si pronuncia, ma si ferma a considerare che, posto anche tale limitazione nel loro potere, resta però sempre questo argomento per la loro immortalità: che essi cioè possono sempre esercitare questo potere e in ciò non hanno limitazione alcuna poichè non periscono per oblivione (come i memoriali) nè finiscono con il terminare dell'operazione loro (come i sonanti occursori e progressori); ma rimangono: « Utrum in animo nescio, in ipsa certe hominis natura manent iudicaturi de oblatis quamquam a certa brevitate usque ad certam longitudinem varientur ». Di questa limitazione del loro potere A. si compiace notare la variabilità e mostrarne la cagione filosofica nell'armonia del mondo. In alcuni il giudizio è più pronto, in altri più tardo, poichè vediamo di fronte a « claudicantibus numeris » chi resta offeso subito, chi solo più tardi mediante il confronto con i numeri esatti: il che dipende certo dalla natura e dall'esercizio o da ambedue insieme. Alcuni possono giudicare su intervalli più lunghi di un altro, e tutti possono con l'esercizio aumentare la loro capacità in questo senso, ma non tanto da oltrepassare certi limiti. Per es. non potranno mai giungere a percepire spazi di mesi o di anni come misure giambiche, e dilettarsi in questo rapporto, come si dilettano negli altri giambi di corta durata quali quelle delle sillabe. Questa limitazione è nell'ordine della creazione, ordine secondo il quale

(1) La limitazione qui posta ai numeri *iudiciales* è stato il criterio per stabilire quali moti siano oggetto della musica e quali no (vedi l. I, 28).

a ogni cosa è dato giusta le proprie necessità e convenienze e per cui spazi e tempi sono disposti in relazione con tutto il resto e in proporzione con l'universo.

A. è il filosofo e il poeta della bellezza e dell'ordine: bellezza come impronta e riflesso di Dio. Quante volte questo argomento ricade sotto la sua penna, e con quale diletto egli si studia di comporre le disarmonie dell'universo in ordine di unità con quella sua concezione del male come privazione. Con quale amabile insistenza persegue le armonie del creato in tutte le cose! Anche in questo passo A. esalta l'ordine e la bellezza del creato, scoprendoli nella proporzione di tutti gli esseri fra loro, nella reciproca limitazione e convenienza di tutte le cose con tutte le cose. È il quadro intero dell'universo che gli sta dinanzi, chè A. disprezza le brevi viste e gli spettacoli minuti; è il mondo intero che gli appare nella sua armonia. « Magnus est hic mundus, qui saepe in scripturis divinis caeli et terrae nomine nuncupatur, cuius omnes partes si proportione minuantur tantus est: et si proportione augeantur nihilo minus tantus est: quia nihil in spatiis locorum et temporum per se ipsum magnum est, sed ad aliquid brevius: et nihil rursus in his per se ipsum breve est, sed ad aliquid maius » (1).

Come il corpo è tanto quanto è in proporzione con il corpo dell'universo di cui è parte, e come la durata della vita è tanta quanto è in proporzione con la durata dei secoli di cui è parte; così opportunamente il senso deve concordare con l'azione in proporzione del moto dell'universo di cui essa è parte. Tale senso giudiziale fu dato all'uomo per la necessità della sua vita materiale, in modo tale che possa giudicare di quegli intervalli di tempo, che occorrono in tale vita: ed essendo così conferito per la vita materiale, è presumibile sia anch'esso materiale. Anche nell'uso comune infatti « consuetudo quasi secunda et quasi affabricata na-

(1) Queste stesse riflessioni ritornano in *D. B. V.* 80: «...omne granum milii suae parti tantae quantam in hoc mundo nostrum corpus tenet tam magnum esse quam mundus est nobis ».

tura dicitur »; e in pratica quella capacità, e quasi senso di giudicare, che si acquista con un'abitudine, si perde con un'altra abitudine. Concludendo: A. rimane incerto se attribuire o no l'immortalità ai numeri « iudiciales », che in ogni modo sono di gran lunga degli altri più eccellenti: « sed quoquo modo se habeant hi numeri iudiciales, eo certe praestant quod dubitamus vel difficile pervestigamus utrum mortales sint ».

Ai numeri giudiziali tutti gli altri sono soggetti, almeno nel loro genere, chè può darsi taluno singolo ecceda i limiti, diventando non atto all'esame di quelli. I numeri progressori si compiono sotto l'influsso diretto dei giudiziali, i quali anzi ne regolano e modificano la numerosità in modo continuo e nascosto. In qualsiasi nostra operazione infatti tendiamo a ritmizzare: nel camminare battere e poi in tutti gli atti delle nostre membra vi è qualche cosa che raffrena e trattiene i moti imparili, tacitamente imperando una certa parilità. « Idipsum est iudiciale nescio quid, quod conditorem animalis insinuat deum, quem certe decet credere auctorem omnis convenientiae atque concordiae ». I numeri occursori sono anch'essi soggetti all'esame dei giudiziali, ma non già direttamente, sibbene con l'aiuto della memoria, in quanto cioè i loro intervalli sono custoditi in essa. In nessun modo altrimenti potrebbero essere giudicati. Infatti per quanto sia breve il suono di una sillaba, altro è l'istante in cui incomincia e altro quello in cui finisce, ed è necessario quindi che quando suona il fine della sillaba ancora rimanga nell'animo quel moto destato in essa dal suono dell'inizio della sillaba: ciò succede mediante la memoria. Questa funzione della memoria ci spiega perchè certe volte succeda che, pur essendo presenti a discorsi, ma avendo la mente in altro, ci pare di non avere udito nulla. Secondo A. questo succede non perchè nell'anima non si producano i numeri occursori, ma perchè, essendo essa intenta altrove, lascia perire quei movimenti che in essa successivamente e continuamente si destano, che altrimenti si conserverebbero nella memoria

A questo punto A. ha il seguente paragone a riguardo della memoria: « Ut nos ad capienda spatia locorum diffusio radiorum iuvat, qui e brevibus populis [1] in aperta emicant, et adeo sunt nostri corporis, ut quamquam in procul positis rebus quas videmus, a nostra anima vegetentur; ut ergo eorum effusione adiuvamur ad capienda spatia locorum, ita memoria, quod quasi lumen est temporalium spatiorum, quantum in suo genere quodam modo extendi potest, tantum eorumdem spatiorum capit ». Questo paragone deve essere messo in relazione con il passo del *D. Q. A.*, in cui A. spiega il meccanismo della visione. Ponendo a base il principio dell'impossibilità dell'azione in distanza, lo applica alla visione: essa è certamente una passione del corpo che riceve la impressione dell'oggetto visto. Ma un corpo non può patire dove non è: sarebbe un assurdo pensare il contrario. Ora è indiscutibile che i miei occhi sono in un luogo differente dall'oggetto della mia visione. A. pensa adunque che dagli occhi esca qualche cosa da lui detta « visio » e che da questo luogo del *D. M.* possiamo immaginarci in forma di raggi. Questo *visus* estendendosi dove può, viene a contatto con i corpi e ne riceve la impressione: così si spiega come gli occhi possano patire (vedere) ove non sono, mediante cioè l'emissione del « visus ». Ciò è illustrato da A. stesso mediante un paragone. Come toccando qualche cosa con una verga, sentirei senza che la mia mano sia a contatto col corpo toccato, così mediante il « visus » l'occhio vede senza essere a contatto con l'oggetto della visione. Quella « diffusio radiorum qui.... in aperta emicant » di cui si discorre nel *D. M.* non sarebbe altro che il « visus » del *D. Q. A.*, ove troviamo usato anche lo stesso verbo « emicare »: « (visus) enim se foras porrigit, et per oculos emicat longius quaquaversum potest lustrare quod cernimus » (43). Nell'espressione del *D. M.* « qui e brevibus populis in aperta emicant », l'aggettivo « brevis »

[1] Oppure « pupulis » come nell'edizione II Veneta e del MIGNE *P. L.* 32.

richiama le altre volte, in cui A. si è compiaciuto di porre in contrasto l'ampiezza della vista colla piccolezza del foro pupillare. *D. Q. A.* (24) « Cum autem oculi medium quae pupilla dicitur, nihil aliud sit quam *punctum* oculi in quo tamen tanta vis est ut eo dimidium caeli..... ». Il paragone sarebbe adunque tra la memoria e il visus in quanto il visus permette alla piccola pupilla di abbracciare grande spazio di luogo, come la memoria permette all'attenzione dell'animo, (che non può essere se non puntuale, ed è all'animo quasi quello che è la pupilla agli occhi) di abbracciare un grande spazio di tempo. Il paragone è perfetto. Occhio: pupilla: visus; come anima: intentio: memoria.

Così è chiarissima anche quella definizione di memoria: « quasi lumen.... temporalium spatiorum ». Non si capisce invece che cosa voglia dire la traduzione del Cardamone: « la diffusione dei raggi i quali da piccoli fantoccini saltan fuori all'aperto » [1]. Illustrato con questo paragone l'ufficio della memoria A. rileva come i numeri giudiziali stessi si estendono per un certo spazio di tempo come per un certo spazio di tempo si distendono i numeri giudicati e offerti dalla memoria. Ed è importante il tenere conto della durata o meno dei numeri nella memoria, perchè da questo sovente deriva errore nel giudizio stesso, come « cum alia pars adspicitur, si exciderit quod est adspectum in alia, frustratur omnino iudicantis intentio ». Che i numeri « recordabiles » siano sottomessi agli « iudiciales », è evidente dopo che si è dimostrato che anche gli occursori sono giudicati in quanto offerti ai giudiziali della memoria. Quanto al modo con cui quei nascosti numeri sono richiamati alla memoria, A. distingue l'azione dei numeri progressori da quella degli occursori. Nel primo caso, iniziandosi un moto (o nella sola mente o nelle membra) già altre volte compiuto, per questa somiglianza vengono quasi risuscitati i numeri non ancora estinti del precedente moto, che così ridiventano attivi. E

[1] RAFFAELLO CARDAMONE, *op. cit.*, pag. 172.

questo sentiamo noi nelle abitudinarie azioni, in cui non proviamo più lo sforzo delle prime volte, nè abbiam bisogno di concentrare l'attenzione, chè anzi le compiamo indifferentemente e anche distratti. Nel secondo caso i moti prodotti in noi da qualche suono vengono per un certo interiore lume paragonati con quelli in noi già sedati e riposti nella memoria. I numeri recordabili dunque non son mai soggetti da soli all'esame dei giudiziali, ma congiunti con i progressori o con gli occursori, che sono appunto quelli che li traggono dai penetrali della memoria. Fra gli occursori e i memoriali intercede questo duplice rapporto: che gli occursori sono giudicati in quanto la memoria offre ai giudiziali « quasi recentia eorum fugientium vestigia »; i recordabili sono giudicati quando « eadem vestigia occursoribus transeuntibus revirescunt ».

I numeri sonanti, purchè siano ove alcuno possa udirli, sono sottoposti ai giudiziali, non per se stessi ma attraverso gli occursori. Tutte le categorie di numeri dunque non solo sono meno eccellenti della categoria dei numeri giudiziali, ma sono a questa sottomesse in maniera diretta o indiretta. E al disopra dei numeri giudiziali non ve ne sono altri? È vero che in loro è grande forza e potenza, come quelli ai quali si riferiscono e conducono tutti gli altri; però, sebbene non siano essi costituiti di spazi temporali, non possono giudicare se non quelli che si compiono in spazi di tempo e che possono essere ritenuti nella memoria; e questa limitazione induce a cercare se non vi siano di loro altri numeri più eccellenti nell'anima umana.

Cantando quel verso: « Deus creator omnium », noi lo udiamo con gli *occursores*, lo ricordiamo con i *recordabiles*, lo pronunciamo con i *progressores*, ci dilettiamo con gli *iudiciales;* ma oltre a questi forse con altri numeri giudichiamo del nostro diletto, e quasi sul diletto, che è come una sentenza dei numeri giudiziali, diamo un'altra più certa sentenza secondo questi numeri misteriosi: la disapproviamo o l'approviamo razionalmente. E come altra cosa è dilettarsi

nel senso e altra giudicare con la ragione, così diversi sono gli uni dagli altri numeri. Nè può indurci a confondere i due il fatto che entrambi hanno lo stesso oggetto e partono dallo stesso principio: perchè, come abbiamo realmente distinti i numeri che pure si riferiscono tutti ai moti dell'anima, (perchè diversa cosa è andare incontro alle passioni del corpo – sentire, e muoversi verso il corpo – operare; e ritenere i moti fatti nell'anima – ricordare –); così bisogna distinguere i numeri giudiziali nel senso da quelli nella ragione, perchè diversa cosa è approvare o rifuggire dai moti dell'anima appena sono prodotti (che è diletto o sgradimento sensuale) dallo stimare se questo diletto sia conveniente e retto o no (che è ragione) ([1]). E come il senso non potrebbe dilettarsi se egli stesso non fosse « quibusdam numeris imbutus », così la ragione in nessun modo potrebbe giudicare di questi « sine quibusdam numeris vivacioribus ».

Ai cinque generi di numeri già trovati bisogna adunque aggiungere questo: il più eccellente; a tali numeri riserveremo il nome di « iudiciales », dando agli altri il nome di « sensuales ». Di questi, cinque generi sono nell'anima, uno nel corpo.

Giunto attraverso a una lenta e faticosa graduazione al sommo di questa scala in contatto con la razionalità arbitra e dominatrice suprema, A. s'intrattiene a riguardare con compiacenza il cammino percorso con essa ragione.

([1]) Questi termini non si riferiscono alla convenienza o alla rettitudine morale, ma soltanto a quella legge suprema dell'uguaglianza che è la norma stessa dei numeri razionali. (V. n. 26).

([2]) Tale è il termine usato nel suo significato etimologico in questo capo X, 25.

Dalla definizione di musica all'esame dei moti soggetti al senso, dalle piccole articolazioni dei piedi fino alla struttura del verso, alla cognizione della sua attività in « operandis, sentiendis, retinendis (i numeri) », alla distinzione di questi numeri « animales » da quelli « corporales », e finalmente alla conclusione « seque ipsam haec omnia neque animadvertere, neque distinguere, neque recte numerare, sine quibusdam numeris potuisse cognovit, eosque ceteris inferioris ordinis iudiciaria quadam aestimatione proposuit ».

In realtà con la parola « numeri razionali » A. non intende significare altro che la legge interna fondamento del nostro operare, il principio ultimo che giustifica il diletto o lo sgradimento nel ritmo, e nelle cose musicali, la ragione comune a tutti i princìpi e fatti ritmici e musicali, la causa prima e recondita del godimento estetico: anzi per giustificare l'uso del plurale « numeri razionali », non tanto la legge interna, il principio ultimo, la ragione comune, quanto le singole applicazioni razionali di questo principio alle varie categorie di fatti; i differenti aspetti con cui quello stesso principio si afferma nei singoli fenomeni (musicali). Questa legge razionale è la legge dell'uguaglianza: legge che non si riferisce soltanto alle cose musicali, ma che regola tutta la vita dell'anima nei suoi rapporti coll'esterno, perchè la ragione si diletta e ricerca e crea in ogni cosa uguaglianza, ordine e proporzione.

Questo è il motivo e il principio cui A. si attarda a ritrovare e a far vedere regnante nei fatti ritmici già studiati, dove null'altro ci diletta « praeter parilitatem quamdam et aequaliter dimensa intervalla »: questo è ciò che amiamo in ogni sensibile numerosità. Tale principio già conosciuto e frequentemente richiamato nei libri precedenti, ma sempre come norma empirica o sensuale, viene ora proclamato la ragione unica di tutta la costruzione ritmica: dovremo dunque ritrovarlo al fondo di tutto quello che è detto nei libri precedenti.

I n. 26-27 contengono appunto l'esame sistematico dei

l. II-V alla luce di questo principio [1]. Nei piedi con pirrichio spondeo dattilo, il diletto è dato dall'*uguaglianza* delle due parti *levatio* e *positio:* nei piedi come il giambo e il trocheo, dal fatto che la parte maggiore è composta di due parti *uguali* alla minore: nei piedi di 6 tempi la possibilità di ambedue di questi rapporti li rende anche più scorrevoli e facili. I piedi di 5 e 7 tempi non sono adatti alla poesia perchè la loro parte minore non divide in parti *uguali* la maggiore; tuttavia hanno anch'essi un grado di numerosità, per il fatto che questi piedi sono composti di parti *uguali*, la minore di 2 o 3, la maggiore di 3 o 4. « Ita in omnibus pedibus nulla pars minima est alicuius dimensionis articulo notata, cui non ceterae quanta possunt *aequalitate* consentiant ». Nelle varie congiunzioni dei piedi, versi metri ritmi, qual è il motivo che li unisce insieme se non quello della loro *uguaglianza?* E nei piedi di 6 tempi lo stesso principio fa dividere i molossi e gli ionici in parti *uguali*, quando siano misti con altri, che tale divisione hanno necessaria; e non permette tale divisione nell'amfibraco, perchè in quello il medio non è *uguale* all'estremo come è nei piedi di 6 tempi. La pausa è necessaria per compiere quel tempo richiesto dall'*uguaglianza* dei piedi. La breve seguita da silenzio si prende per una lunga, perchè « in spatio temporis longiore sonum coartare in angustias eadem lege illa *aequalitatis* prohibemur ». La stessa regola dell'uguaglianza nomina le formazioni superiori dei περίοδοι o ambiti: ed essa si trova realizzata con un modo più occulto nell'ineguaglianza dei membri del verso. La ragione nel diletto dei sensi ricerca adunque una cosa sola: l'uguaglianza; ma sovente, anzi sempre, deve accontentarsi di un'uguaglianza relativa, perchè nelle cose materiali solo questa si ha: ed essa prende questa ineguaglianza per uguaglianza: « quo errore et inaequalitate quid turpius? ». Di qui la necessità di cercare altrove questa

[1] Come si può adunque separare questo dagli altri libri o capire i II-V senza il VI?

uguaglianza, che troviamo solo imperfettamente nelle sensibili cose e dalla quale esse ricevono quel tanto di bello, che a ciascuna non possiamo negare nel genere suo. Il vero diletto è dove questa uguaglianza è perfetta completa immutabile; a questa anela e si sforza la mente, che ne va cercando le vestigia nelle cose mutabili finchè giunga alle cose superiori, ove « summa inconcussa incommutabilis aeterna manet aequalitas. Ubi nullum est tempus quia nulla mutabilitas est; et unde tempora fabricantur et ordinantur et modificantur aeternitatem imitantia, dum caeli conversio ad idem redit, et caelestia corpora ad idem revocat, diebusque et mensibus et annis et lustris, ceterumque siderum orbibus, legibus aequalitatis et unitatis et ordinationis obtemperat. Ita caelestibus terrena subiecta, orbes temporum suorum numerosa successione quasi carmini universitatis associant ». *Aequalitas unitas ordinatio* sono per A. tre sinonimi o meglio tre gradazioni e tre aspetti di uno stesso principio: l'*uno*, a cui tendono tutte le cose ricevendone la forma che per la inattitudine della materia può essere solamente per una certa analogia [1]. La disciplina musicale ha lo scopo di condurci da queste equalità imperfette che dilettano nelle cose, che si percepiscono con l'orecchio (suoni) alla equalità perfetta che regna oltre le cose. Alla quale giunta, la disciplina della musica ha esaurito il suo oggetto specifico, avendo condotto lo studioso alla considerazione di quello che è lo scopo di tutte le discipline: la verità immutabile che ha molti aspetti, ma che è una sola.

Nel passo precedentemente riferito il mondo è concepito come una imitazione della equalità ideale, e in quanto tale anch'esso costituito in ordine e armonia. Se in esso « nobis multa videntur inordinata et perturbata », è per la limitatezza della nostra intelligenza.

Come il soldato nel rango non può capire e ammirare la

[1] L'unità crea nelle cose la bellezza: « Omnis porro pulcritudinis forma unitas » (*Ep.* 18).

bellezza dello schieramento intero o la statua collocata nell'angolo il complesso di tutto l'edificio o la sillaba nel poema l'armonia dell'insieme (1), così l'uomo inserito nell'universo, di cui è piccola parte, non può vederne l'ordine o capirne la bellezza. Ma nulla sfugge in realtà alle disposizioni della provvidenza, che non permette nessuna stonatura nel mondo. Anche il peccatore è un elemento di ordine, perchè, distruggendo per sè la legge, è sottomesso a un'altra, che ristabilisce l'equilibrio: « ordinatus in parte est ut qui agere noluit a lege agatur ». Dalle malvagie nostre opere Dio trae le sue opere buone: l'adulterio in quanto adulterio è un male, ma per lo più dall'adulterio nasce un uomo: « De malo scilicet hominis opere bonum opus Dei ». È sempre il problema del male attorno a cui si travaglia la mente di A., per capire pienamente la meravigliosa ordinatezza del mondo, l'opera buona delle mani di Dio (2).

Ritornando alla considerazione dei numeri razionali che sono gli eccellenti in bellezza, essi soli modificano i progressori, che agendo nei corpi producono le sensibili bellezze dei tempi; e così di rincontro ai sonanti fabbrica gli occursori; e tutti questi numeri, che altro non sono che moti dell'anima, vengono ritenuti e quasi potenziati e moltiplicati nella memoria; « magnum quoddam adiutorium in huius vitae negotiosissimis actibus » (3).

Nella memoria A. distingue due specie di imagini, le une con termine greco φαντασίαι, le altre *phantasmata*. Le φαντασίαι sono i moti dell'animo in risposta alle passioni del corpo conservati nella memoria (imagini di oggetti e numeri da essi provocati): i *phantasmata* sono quasi « imaginum ima-

(1) Lo stesso concetto e paragone in *D. V. R.* 43. In questo libro, di poco posteriore al *D. M.*, ritornano molte delle questioni qui trattate e ricevono la stessa soluzione.

(2) Cfr. *D. B. V.* 77 sulla bellezza dell'anima peccatrice: « Nec mirum quod adhuc pulcritudinis nomino: nihil enim est ordinatum quod non sit pulcrum ». V. anche idem 44: « Neque de peccatis poenisque eius animae efficitur ut universitas ulla deformitate turpetur ».

(3) A. in molti scritti esalta la potenza della memoria. Cfr. *C.* X.

gines »: ossia quei moti che si suscitano nell'anima indirettamente, non dal mondo esterno, ma da quei moti che si son formati prima. Insomma fantasia e imaginazione, imagini e associazioni delle medesime: le prime procedono da qualche cosa fuori della memoria, le seconde da quello che è nella memoria stessa (1). Benchè in esse siavi una certa conoscenza, questa tuttavia è di ordine inferiore e tale da non potersi dire veramente conoscenza. È uno dei gravi e facili errori quello di ritenere per cose certe e conosciute siffatti fantasmi, e di seguirli come tali: questo è il principio di ogni errore. « Quas (phantasmata) pro cognitis habere atque pro perceptis opinabilis vita est, constituta in ipso erroris introitu », e più sotto: « Nulla est alia materies omnium falsarum opinionum, quam habere phantasia vel phantasmata pro cognitis »: le une e le altre costituiscono le opinioni che devono sempre essere sottomesse all'intelletto (2).

Poichè i numeri temporali hanno il loro genere di bellezza, l'anima a queste cose dedita facilmente si ferma e si accontenta di questa falsa bellezza che le dà diletto, e il diletto infigge nella memoria quello che i sensi offrono: l'abitua e la inchina fortemente alla carne. Per vincere od oltrepassare le lusinghe del diletto sensibile ci occorre la mano di Dio, che ci abitui alla contemplazione delle cose spirituali: nell'abitudine della spiritualità più facile è raffrenare i moti lascivi, e a poco a poco il loro impeto si estingue e l'anima torna a signoreggiare il corpo e « ad Deum tota nostra vita convertitur ». Di questi due procedimenti, verso la carne e verso Dio, è ministra la memoria la quale non ritiene soltanto i moti provocati dai numeri carnali, ma anche

(1) Per la distinzione fra sensazioni e fantasmi cfr. *D. Q. A.* 71, ove questi costituiscono i sogni.

(2) Nel *D. V. R.* 64 A. s'intrattiene a lungo sulla falsità della imaginazione in generale, incominciando: « O animae pervicaces, date mihi qui videat sine ulla imaginatione visorum carnalium... ». Sulla falsità del senso in generale cfr. *C. A.* III, 26; A. si pone fra coloro che « ista omnia quae corporis sensu accipit animus, opinionem posse gignere confitentur, scientiam vero negant ».

quelli provocati dai numeri spirituali. L'anima nelle cose temporali ricerca la perfetta uguaglianza, che in esse non si trova se non adombrata e transeunte. Come potrebbe desiderarla se non le fosse in qualche modo nota? (1) Non già nelle forme dei corpi che non sono mai uguali o negli intervalli dei tempi o in tutto quello che è senso, giacchè ivi nulla è di uguaglianza.

Dove si trova adunque quell'uguaglianza, intendendo la quale l'animo desidera che i corpi e i moti dei corpi siano uguali? Certamente essa è più eccellente dei corpi e si trova in ciò che è loro superiore; nell'anima o sopra l'anima. A. ripete per il numero il procedimento dimostrativo che è tanto caro alla sua mente platonica e che ha già largamente usato in *S.* I, 27 sgg. per la verità, e che conduce a quelle idee eterne e immutabili archetipi delle cose, sulle quali unicamente A. poggia e costruisce le sue prove della immortalità e immaterialità dell'anima e dell'esistenza di Dio. Nell'arte ritmica i poeti fanno i versi secondo certi numeri che non periscono già col verso stesso, ma permangono sempre: « ab aliquibus manentibus numeris praetereuntes aliquos fabricari ». Questi numeri sono certamente nell'animo dell'artista e costituiscono quella disposizione che è l'arte (2). Questa disposizione, questi numeri non sono in colui che ha dimenticato l'appreso. Egli però può ricordare quello che già sapeva se qualcuno lo ecciti con opportune interrogazioni. Allora non è che l'interrogante comunichi all'interrogato la sua scienza, ma è l'interrogato che si muove con la sua mente verso quello donde riceve ciò che aveva perduto: opera da se stesso quindi e non riceve da nessuno (3).

(1) Cfr. *D. V. R.* 54 dove il passaggio qui accennato è lungamente svolto: « Unde enim qualiscumque in corporibus apparetur aequalitas aut unde convinceretur longe plurimum differre a perfecta, nisi ea quae perfecta est, mente videretur? ».

(2) Sul concetto dell'arte = scienza, v. l. I.

(3) Che il discepolo non riceva nulla dal maestro, perchè la verità è già nella sua mente, è caposaldo nella pedagogia agostiniana. L'im-

In questo modo potrebbe riconquistare tutto quello che è nella razionale disciplina, ma non quello che è nel capriccio degli uomini: non potrebbe per es. ricordarsi delle quantità delle sillabe giacchè questa non ha nessun fondamento di immutabilità (perchè non lo ha di razionalità) [1], come l'hanno quei princìpi numerici dove che 2 e 1 non siano 3; « nullus mortuorum potuit, nullus vivorum potest, nullus posterum poterit facere ». A questo stesso modo colui che è ignorante nella musica con opportune interrogazioni può essere condotto a scoprire e capire « quae ad illos numeros pertinent », non invece quello che appartiene alle sillabe [2].

Questi numeri adunque razionali ed eterni sono quelli ai quali si volge l'anima e che però sono ad essa superiori. « Unde ergo credendum est animae tribui quod aeternum est et incommutabile, nisi ab uno aeterno et incommutabili Deo? ». Il muoversi dell'animo verso il vero è così un muoversi verso Dio. La disciplina in quanto è apprendimento e sforzo alla verità è ricerca di Dio, e in quanto possesso di verità è possesso di Dio [3]. Da questa posizione raggiunta viene ancora una volta confermata l'alta stima che A. professa per le discipline anche profane, le discipline liberali; e ancora una volta viene precisata la loro funzione, il loro metodo e il loro scopo.

parare è un muoversi verso il lume interiore perchè solo la ragione è l'unica e vera maestra. « Si quaeres ubi inveniat ipsam sapientiam respondebo in semetipso » (*C. A.* III, 31). « Noli foras ire, in te ipsum redi, in interiore homine habitat veritas » (*D. V. R.* 72). Il *D. Mag.* è tutto inteso alla dimostrazione di questo principio.

(1) A. porta per es. la quantità della prima sillaba nel nome « Italia » che « pro voluntate quorumdam hominum corripiebatur, et nunc pro aliorum voluntate producitur ». Chi siano questi che allungano l'i d'Italia è detto in *De Doct. Chr.* II, 56, ove ritorna lo stesso esempio: « Primam syllabam Italiae, quam brevem pronuntiaverunt veteres, voluit Vergilius et longa facta est ».

(2) *D. O.* I, 13: « Sed tamen alii quoque multum sepositi ab huiusmodi studiis docere aliquid possunt, cum disserentium societati quasi vinculis interrogationum coartantur ».

(3) La distinzione tra idee trascendentali e Dio non è sempre stata netta nella mente di A., specialmente in questo periodo della sua vita,

Una volta che l'uomo è giunto al possedimento del vero, qui considerato come la somma equalità, non dovrebbe più distrarsi dalla sua contemplazione. Come succede dunque che l'anima possa da questa somma equalità ridiscendere a quella imperfetta della materia?

Per la risposta A. impiega ora un lungo capitolo, il XIII, a ricercare che cosa sia quello che « ab incommutabilis et summae aequalitatis contemplatione avertatur » (1). Non può essere qualche cosa di superiore, poichè nulla può essere superiore all'eterna equalità; nè qualcosa di uguale, poichè nulla può essere a lei uguale che sia altra cosa da essa: rimane che sia inferiore. L'animo non si distrarrebbe da quella beata contemplazione se non fosse per attendere a qualche cosa che la diletta e che grandemente ama. Ma che cosa possiamo amare se non il bello? « Num possumus amare nisi pulcra? » Tutti sentono questa tendenza alle cose belle (il piccolo numero di quelli che i Greci chiamano σαπροφίλοι non infirma la universalità della legge). Le cose belle piacciono per il numero, ove null'altro cerchiamo che l'uguaglianza (cfr. 26) e questa uguaglianza si trova anche e specialmente nelle cose che riguardano la vista: anzi per queste è preferito il termine di « pulcritudo ».

Appartiene a quella « aequalitatem numerosam » la disposizione dei membri a due a due o la posizione centrale dei membri unici. Anche nella luce e nei colori non desideriamo e cerchiamo se non quello che conviene al nostro occhio, quando fuggiamo la luce troppo abbagliante o l'oscurità, in quello stesso modo con cui non amiamo i suoni fragorosi e quelli incerti e deboli: la differenza d'intensità

periodo filosofico, in cui era sotto l'influsso prepotente della filosofia platonica, che gli ha fatto poi vergare nella vecchiaia le pagine delle *Retractiones*. Tutti i passi che si portano per dimostrare che A. identifica Dio con il mondo delle idee per la maggior parte hanno un contenuto più poetico che filosofico.

(1) « Incommutabilis et summa aequalitas » non pare si possa interpretare altrimenti, in questo e in altri passi seguenti, che come attributo della divinità.

del suono non riguarda più gli intervalli di tempo, ma il suono stesso che è quasi « lux talium numerorum ».

Il ricercare quello che è conveniente alla nostra natura e il rigettare quello che ad essa non conviene, che pure agli altri animali possa convenire, non è che una forma dell'uguaglianza, in quanto attribuiamo cose pari a cose pari; e questo principio in questa forma della convenienza si ritrova anche negli altri sensi inferiori, ove « nihil est horum sensibilium, quod nobis non aequalitate aut similitudine placeat ».

Con questa esposizione si arriva esplicitamente a toccare il fondo della filosofia agostiniana, che ha una sola grande idea dominante da cui l'animo di A. è tutto preso e soggiogato e che costituisce l'atteggiamento tipico (che si potrebbe definire atteggiamento intellettualistico estetico) della sua filosofia come della sua teologia, della sua religione come della sua poesia, della sua speculazione come della sua vita: la verità concepita come bellezza: « Deus summa singularis veraque pulcritudo » (*S.* I, 14).

Unità ordine numerosità equalità convenienza non sono che gli elementi della bellezza o meglio la bellezza considerata in differenti categorie di realtà o nella stessa categoria sotto differenti luci: sono termini sinonimi per indicare l'unica realtà: la bellezza [1], che imprime le sue tracce nelle cose materiali nelle quali l'anima va cercando con ansia la via della liberazione; non importa di quale traccia segue le fila, chè tutte sono le tracce della bellezza e ad essa conducono per somigliante cammino: ferma il tuo occhio sull'ordine e giungerai al sommo ordine a « Deus summus modus » (*D. B. V.* 34); fermalo sull'unità e giungerai alla somma equalità a « Deus natura incommutabilis et singularis » (*D. V. R.* 41); fermalo sulla bellezza e giungerai alla somma bellezza a « Deus bonum et pulcrum » (*S.* I, 2); fermalo sulla verità e giungerai alla somma verità a « Deus summa veritas » (*S.* I, 2 – *D. Q. A.*

[1] Per es. qui stesso 38: « Ubi autem aequalitas aut similitudo ibi numerositas: nihil est quippe tam aequale aut simile quam unum et unum ».

24); perchè la realtà tutta porta i segni della unità=equalità =verità=beltà che sono nei numeri e nelle forme.

Le tracce del bello, che la musica persegue nelle equalità dei tempi, sono ciò che distraggono l'animo dalla contemplazione delle cose eterne, perchè l'animo desidera l'azione: azione che esercita mediante i numeri occursori verso le passioni del corpo, mediante i numeri progressori verso i corpi stessi, mediante i numeri recordabili nella fantasia, mediante i numeri sensuali nel giudizio naturale. Questo amore all'azione che averte l'anima dal vero, ha origine dalla superbia, che qui, secondo il concetto teologico espresso in *Eccli.* X, 14, « initium omnis peccati superbia », è la fonte di ogni peccato e della distrazione dell'animo da quelle cose eterne di cui ora è il discorso. « Initium superbiae hominis apostatare a Deo » (*Eccli.* X, 14). Anzi meglio che la fonte di ogni peccato è il modo di ogni peccato, in quanto peccare è allontanarsi da Dio e l'allontanarsi da Dio è un protendersi alle cose esterne e inferiori: in ciò consiste appunto la superbia. « Quare superbia intumescere, hoc illi est in extima progredi, et ut ita dicam, inanescere quod est minus minusque esse ». Questo concetto di superbia come principio e fondo di tutti i peccati, concetto d origine puramente cristiana e teologica, ricorre ancora esplicitamente in *D. G. C. M.* II, 12: « Superbia quod est initium omnis peccati ». Ma accanto a questo significato, che per la sua stessa ampiezza è indefinito e incerto, la superbia in A. può volere significare qualcosa di più determinato e precisamente l'appetito della nostra anima, « sub se habere alias animas, non pecorum, quas divino iure concessum est, sed rationales, id est proximas suas et sub eadem lege socias atque consortes ». Con ciò l'anima ama piuttosto imitare Dio che servirlo, sottraendosi alle leggi comuni per agire capricciosamente [1] e non tanto nelle cose, quanto sugli

[1] Cfr. 53: « Superbia labi animas ad actiones quasdam potestatis suae, et universali lege neglecta, in agendo quaedam privata cecidisse ».

uomini, perchè tanto più eccellente le sembra quest'azione di quanto le anime sono più eccellenti dei corpi [1]. Operare sulle anime direttamente Dio solo può, gli uomini indirettamente attraverso il corpo con segni o naturali o convenzionali come le parole [2]: questo si sforza di fare il superbo, ma per castigo naturale volendo ad altri comandare si trova impotente a governare le sue stesse membra e il corpo, quasi stolto essendo aggravato dal peso della carne. Da questi numeri e moti con cui le anime agiscono sulle altre anime, cercando onori e lodi, sono distratte dalla contemplazione della prima e perfetta verità: poichè « solus honorat Deus animam, beatam faciens in occulto coram se iuste et pie viventem ».

Tutte le relazioni dell'anima superba con le altre, considerate come moti e quindi come numeri, si possono assomigliare a quei numeri che l'anima agisce nelle sue relazioni col corpo. Quei moti che l'anima trae dalle anime a lei soggette sono paragonati ai numeri progressori, poichè trae quelli dalle altre anime come trae questi dal corpo suo. Quelli che compie nello sforzo di aggregarsi le altre anime sono paragonabili agli occursori: infatti agisce con essi come agisce nei sensi di fronte a quello, che giunge dall'esterno, che cerca di assimilare e, non potendo, respinge. Ambedue poi conserva nella memoria come i numeri recordabili. Nè mancano i numeri giudiziali, con cui l'anima giudica della facilità o difficoltà nell'effettuazione di questo suo scopo. Il concetto di superbia come ci appare da questo passo, non è tanto quello di principio e fondamento di ogni peccato, ma piuttosto quello, rispondente alla presente ricerca,

[1] Pensiero fondamentale nella filosofia agostiniana. Al nostro caso cfr. *D. I. A.* 21: « Quisquis animus alterum animum habet in potestate, magis eum necesse est velit in potestate habere quam corpus ».

[2] Tutto il *D. Mag.* è consacrato allo studio del modo con cui l'uomo acquista cognizioni: in esso copiosamente si parla del linguaggio e dei segni e delle parole come mezzo di comunicazione fra le anime (3 e sgg.).

di un motivo specifico di distrazione dell'anima dalla contemplazione delle cose eterne.

La domanda che si era posto S. A. era la seguente: perchè l'anima desidera l'azione? (nella quale consiste l'erramento dalla contemplazione delle cose somme, « generalis vero amor actionis quae avertit a vero »). Il primo motivo che trascina l'anima all'azione (evidentemente qui trattasi di motivi interni, impulsi) è la superbia, e su questa solamente insiste e si dilunga A. in questo punto del *D. M.*, come si è visto sopra; ma accanto ad esso due altri sono certamente da annoverarsi: la « voluptas » e la « curiositas », di cui qui è appena accenno; la voluttà è ricordata a proposito dei numeri progressori, « a contemplatione aeternorum sensibilis voluptatis cura eius avocans intentionem »; la curiosità a proposito dei numeri sensibili, « curiositas nascitur ipso curae nomine inimica securitatis, et vanitate impos veritatis » (1). Questa triplice causa che distacca l'anima dalle contemplazioni superiori per fermarla nelle pallide realtà delle cose, principio quindi di ogni peccato e spiegazione degli erramenti dell'uomo, è esposta sistematicamente in più luoghi, ora in forma filosofica ora in forma teologica, in modo da non lasciar dubbio che anche in questo passo del *D. M.* debba essere compresa; e accanto alla superbia bisogni riporre qui con la stessa importanza la curiosità e la voluttà. Ecco i passi che persuadono a questa interpretazione del pensiero di A. a questo punto del *D. M.* Tutti i mali sono, come tutti i beni, della volontà, la quale in questo caso dicesi « cupiditas », « improba voluntas malorum omnium causa est.... cupiditas porro improba voluntas est » (*D. L. A.* III, 48). In *D. V. R.* 69 si afferma che la cupidità ha tre forme o meglio un triplice aspetto secondo l'oggetto o il principio a cui o da cui si muove: « ... triplici cupiditate, vel voluptatis vel excellentiae vel spectaculi », che sono spiegati subito, « carnalibus gaudiis subditus; poten-

(1) Sulle relazioni fra curiosità e verità cfr. *D V. R.* 94.

tiam vanam foveat; spectaculo delectatus insaniat » e rice-vono i nomi di « libido, superbia, curiositas » (*ibid.* 70). Anzi il *D. V. R.* si occupa poi a lungo di ciascuno di questi tre vizi (in linguaggio teologico – principi di errore in linguaggio filosofico) e precisamente della voluttà in 39 sg., della superbia in 45 sg., della curiosità in 49 sg.

È fuori di dubbio dunque che nel pensiero Agostiniano la causa del peccato ossia della distrazione da Dio e dal sommo vero, ha una triplice radice nella voluttà, curiosità e superbia. Questa triplice distrazione è accennata anche in *C.* X, 41: « Consideravi languorem peccatorum meorum in cupiditate triplici »; ed esplicitamente nello stesso libro, parlando delle tentazioni al male, ne distingue tre categorie: tentazioni di libidine o voluttà 41 sg., di curiosità 54 sg., di superbia 58 sg. (1). Alla formazione di questa teoria della cupidità triplice hanno concorso elementi filosofici ma e sopratutto scritturali e teologici: anzi non si va errati dicendo che è ricalcata su quell'affermazione di *I Giovanni*, II, 16: « Omne quod est in mundo concupiscentia carnis est, et concupiscentia oculorum et ambitio saeculi » (2) ricordata da A. in *C.* X, 41 e in *D. V. R.* 70, dove spiega: « Concupiscentia carnis voluptatis infimae amatores significat; concupiscentia oculorum curiosos; ambitio saeculi superbos » (3).

Ritorniamo al *De Musica.* Dopo avere considerato come e perchè l'animo possa abbassare la propria dignità e preferire il diletto delle cose passeggere a quello delle cose eterne (« inquinationem et aggravationem animi consideravimus »), consideriamo come l'animo possa dalle cose ma-

(1) Nel *D. M.* è ripresa la triplice divisione in 41 e 48. In 41 sono assegnati esplicitamente alla voluttà i numeri progressori e occursori, alla superbia i ricordabili, e tutti quelli in relazione ad altre anime; alla curiosità i giudiziali sensibili.

(2) Quest'è la forma dell'antica versione latina (*Vetus Italica*). La volgata sostituisce « ambitio saeculi » con « superbia vitae ».

(3) Con queste tre tentazioni A. spiega in MATTEO III, 11 (ibid. 71) le tre tentazioni di Cristo nel deserto.

teriali non lasciarsi allettare, ma da queste rivolare all'eterna quiete e al gaudio del suo Signore, (« purgata atque exonorata revolet ad quietem et intret in gaudium Domini sui »). Come precedentemente si è vista l'anima umana, immersa nel corpo e da questo quasi vinta e sottomessa, esaurirsi e fare suo oggetto le realtà sensibili, pure anelante sempre e in esse ricercante, con falsa presunzione, la realtà spirituale; così ora A. ci presenta l'anima che immersa nel corpo non si lascia da questo sottomettere, nè dalle false parvenze della spiritualità che ritrova nella materia si lascia ingannare, ma sa usarne come strumento per giungere alle realtà superiori, suo oggetto naturale.

Si risponde insomma al problema, come debba diportarsi l'anima di fronte alle cose materiali. L'importanza del problema non sfugge a chiunque consideri come dalla sua risposta dipende il modo di vivere e di comportarsi nelle vicende dell'esistenza. Una risposta a questo problema ha sospinto i solitari e gli asceti nei deserti infiggendo nelle loro carni le punte del flagello; come un'altra risposta ha disteso i gaudenti nel triclinio giocondo e ha circondato le loro fronti di corone di rose. A. lancerà l'anatema a questo senso ingannatore seguendo l'ascesi dei monaci d'Egitto o anticiperà la soluzione chiara e sicura dei Teologi della Chiesa? Salirà a Dio direttamente colla contemplazione astraendo dal pericolo dei sensi o sublimerà questi stessi facendoli scala a Dio?

A. protesta, prima d'imprendere la spiegazione del suo pensiero, che l'argomento presente è piuttosto di competenza dell'autorità divina, la quale nelle Sacre Scritture « tanta auctoritate et sanctitate praeditis » s'incarica di istruirci e di guidarci in questa via: e ad essa A. appoggerà i suoi precetti nel rimanente di questo libro che infatti è abbondante di citazioni scritturali. La *liberalis disciplina*, che si era confusa con la filosofia, si confonde ora con la teologia per attingere la somma equalità suo termine: Dio; questo VI libro, filosofico negli inizi, diventa ora teologico; la mu-

sica a questo punto si confonde con la teologia. E dalla Scrittura appunto prende le mosse A., ponendo come principio e fine della vita umana quello dato da Dio stesso, « ut diligamus Deum et Dominum nostrum.... et diligamus proximum nostrum ». In MATTEO XI, 30 dice Dio: « Iugum meum leve est ». Dovrebbe essere dunque più facile l'amare i colori, le rose e le cose piacevoli in cui l'anima non appetisce se non equalità e similitudine, di cui poi, ben esaminando, in essi solamente « extremam umbram vestigiumque cognoscit », che non l'amare Dio in cui l'anima pur adesso, per quanto sordida e immonda, non scopre « nihil inaequale, nihil dissimile, nihil disclusum locis, nihil variatum tempore? ». Certamente deve essere più faticoso l'amore di questo mondo. Quello che in esso l'anima ricerca, costanza cioè ed eternità, non trova: poichè nelle cose transeunti si verifica solo un'infima bellezza: e ciò che in esse imita la costanza è loro immesso da Dio per mezzo dell'anima [1].

Così si affanna vanamente colui che cerca e si ferma nelle cose temporali. Ma non già colui che, seguendo il precetto delle scritture, si serve di esse per l'amor di Dio e del prossimo. Tale è colui che rivolge i numeri occursori e progressori non alla carnale voluttà, ma solo alla sanità del corpo; e quelli ricordabili e in relazione con gli altri uomini non alla propria superbia, ma all'utilità delle anime; e quei giudiziali sensuali non a una perniciosa curiosità ma alla necessaria approvazione e riprovazione; colui « istos omnes numeros agit, et nullis eorum laqueis implicatur ». Dunque i numeri inferiori non sono essi che contaminano l'uomo, ma il loro uso. Ossia: l'errore consiste non in un'azione esterna, ma nel giudizio della mente che attribuisce valore

[1] Nelle *R.* XI, 4 A. ha cura di togliere alla frase ogni significato panteistico. L'anima è il principio dell'unità dei corpi: « Anima quippe ipsam compagem tenet, ne dissolvatur et diffluat ». Non già di tutti i corpi, ma solo dei corpi animali, che altrimenti bisognerebbe attribuire al mondo un'anima. Quest'è l'opinione di Platone, che A. nettamente rigetta.

inesatto a quelle cose di cui si serve, dando un valore di fine a ciò che ha solamente valore di mezzo e appetendolo in conseguenza come tale. « Non igitur numeri qui sunt infra rationem et in suo genere pulcri sunt, sed amor inferioris pulcritudinis animam polluit ».

Le cose, in quanto sono, sono belle, quantunque non siano la somma bellezza: sono invece il grado infimo della bellezza: amarle nel loro grado di bellezza è bene per l'anima, ma amarne la bellezza senza aver riguardo all'infimo grado di essa nelle cose è un errore perchè è un turbamento nell'ordine e nella scala degli esseri, dei quali ciascuno è buono e appetibile nel genere suo: e quest'ordine turbato non rende già cattiva la cosa, ma invece pone l'anima in peccato [1]. Nè l'anima in tale stato è una stonatura dell'ordine dell'universo. Questo principio già accennato quivi al n. 30 ove si dimostra « peccantem hominem ordinavit Deum turpem non turpiter », ritorna nel *D. V. R.* 44 ove è detto espressamente « neque de peccatis poenisque eius animae efficitur universitas ulla deformitate turpetur », e *ibid.* 77 ove si dice che il peccatore, perdendo parte della sua bellezza, « in poenarum ordinem precipitatur ». Da tutti questi passi si può raccogliere il concetto fondamentale di A. nel seguente modo: L'anima amando Dio e aderendo alla sua legge, che è poi la legge dell'ordine, essendo soggetta a Dio, domina su tutto quello che a lei è inferiore e però soggetto: in tal modo si può dire essa « agere ordinem ». L'anima poi che, non amando Dio, perde l'universo che possedeva prima quando ottemperava ai suoi precetti, è sottoposta alla legge della punizione in modo che si può

[1] Su queste idee della bontà di tutte le cose purchè appetite nel loro ordine e secondo la loro natura cfr. *D. V. R.* 37, ove si parla delle cose che sono beni ma non i sommi beni, e più oltre 42, 44. Il passo che illustra maggiormente il nostro è *ibid.* 40: « Omnis corporea creatura, si tantummodo possideatur ab anima quae diligit Deum, bonum est infimum et in genere suo pulcro.... si autem diligatur ab anima quae neglegit Deum, ne sic quidem malum fit ipsa... ».

dire di essa che « a lege agatur » (1), senza però deturpare l'ordine dell'universo; poichè in tale condizione si trova, come e dove è conveniente per lei essere (e in ciò consiste appunto l'ordine): la giustizia infatti è ordine e ordine è bellezza. « Est pulcritudo universae naturae per haec tria inculpabilis, damnationem peccatorum, exercitationem iustorum, perfectionem beatorum » (*D. V. R.* 44) (2). Il corpo che insozza l'anima non è male, poichè anch'esso è creatura di Dio « et specie sua quamvis infima decoratur », ma è disprezzabile in confronto con la dignità dell'anima, a quel modo che l'argento anche finissimo è disprezzabile paragonato con l'oro.

Quei numeri che sono prodotti nella nostra condizione mortale non dobbiamo disprezzarli, quasi fuori dell'ordine della provvidenza, perchè nel loro genere sono buoni: e neppure dobbiamo amarli in modo tale da ritenerci in essi beati. Dobbiamo usare di loro come di una tavola nei flutti di mezzo cioè per non immergerci nel mare e per toccare il lido: « His etenim... tamquam tabula in fluctibus, neque abiiciendo quasi onerosos, neque amplectendo quasi fundatos, sed bene utendo carebimus ». Queste pagine dovrebbero essere tenute in maggior conto nella valutazione del suo pensiero da quelli, che si sforzano di vedere nell'Agostino di questi anni null'altro che un discepolo dei neo-platonici; la posizione di questi princìpi è prettamente la posizione cristiana ispirata dalla Scrittura e non già derivata da correnti filosofiche per quanto simpatizzanti con il suo pensiero. La giustificazione dell'uso delle cose temporali e del moderato godimento in esse è che l'anima ivi ama non già il transeunte e imperfetto, ma quel barlume di eterno e di per-

(1) Cfr. in 46 lo stesso concetto espresso in altri termini: « tenere ordinem » e « ordine teneri ».

(2) Nel *D. O.* I, 14 sgg. A. tratta in generale del male, mostrando come anch'esso appartenga all'ordine dell'universo. Interessante è poi *D. V. R.* 52, ove A. mostra che negli stessi vizi della triplice concupiscenza è un principio di bene.

fetto che le rende appetibili. Perchè in esse l'anima che cosa ama se non l'ordine?

E qui viene ripresa una esposizione analitica dei vari fatti musicali trovati nel l. II-V, analogamente a quella che occupa in questo stesso libro i n. 26-27, con questo scopo: di mostrare come in essi accanto alla ragione anche i numeri sensuali si dilettano dello stesso principio di cui si diletta quella, perchè ricercano null'altro che l'ordine: e perciò sono in queste cose giudici insieme con la ragione.

E non solo nel campo musicale, ma in tutti gli altri, i numeri giudiziali ricercano l'ordine, dilettandosi di ritrovarlo nelle cose, aborrendo da quelle che non sono ordinate; come quando l'occhio disapprova una figura capovolta o come quando ci abituiamo a grado a grado a qualche sensazione o azione, che diviene abitudine facendo ciò ordinatamente, « ordine conteximus voluptatem ».

Riassumendo le conclusioni del cap. XIV: Le cose temporali in sè sono buone, quindi appetibili dall'anima: ma non sono i sommi beni, perciò l'anima deve appetirli subordinatamente al sommo bene: in questo modo l'universo è scala al Creatore. L'anima che si implica nelle cose materiali pecca, non perchè ami queste cose, ma perchè le ama disordinatamente. Essa non osserva l'ordine del creato, ma non esce dall'ordine stesso perchè è sottomessa a un'altra legge (punizione), che la ricompone, in un altro modo, nell'ordine.

Dal mondo dunque siamo arrivati a Dio, dal tempo all'eternità, dalla filosofia alla teologia: ed ora dalla teologia alla mistica e ai problemi escatologici. Nella presente condizione l'anima può assorbirsi talmente nella considerazione delle cose incorporee da non accorgersi neppure di quei numeri che essa stessa produce nel corpo, per es. dei movimenti, non però difficili, ma facili e consueti, del camminare, cantare [1] ecc. Anzi talvolta nella stessa considerazione

[1] Qui col verbo « psallere » A. vuole significare piuttosto il salmodiare e in generale la preghiera, quando le labbra si muovono, ma l'anima è distratta in Dio.

dei nostri inani fantasmi, siamo tanto occupati da non avvertire quei numeri corporali. Quanto dunque più facilmente il corpo sarà soggetto all'anima allorchè, restituita all'uno e all'altra l'integrità delle loro nature, il corpo nostro sarà rivestito dell'incorruttibilità e dell'immortalità, e l'anima nostra sarà avvinta nella contemplazione immediata della verità divina? Allora « numeros quibus agimus corpora, nulla inquietudine sentiemus, et gaudebimus ». Ma intanto come abbiamo potuto giungere a quel perfetto stato e, con l'aiuto di Dio, liberarci dall'amore della bellezza inferiore e volare alla stabilità e fermezza di Dio? Come l'allontanamento da Dio è nel vizio, così l'avvicinamento è nella virtù. La via per giungere a Dio è la via della virtù e sopratutto di quelle quattro cosidette cardinali: prudenza, temperanza, giustizia, fortezza. Altrove A. espone in forma teologica con completezza il suo pensiero che, nel complesso, costituisce un sistema contrapposto a quello dei vizi (cfr. n. 40). Il passo più esplicito è in *D. M. E. C.* 25. Come l'allontanarsi da Dio è frutto della volontà perversa (cupiditas), l'avvicinarsi è frutto della volontà buona (amor Dei). Come quella era tripartita in rapporto all'oggetto differente e al principio, così questa è quadripartita: Temperantia = amor integrum se praebens ei quod amatur; Fortitudo = amor facile tolerans omnia propter quod amatur; Iustitia=amor soli amato serviens; Prudentia = amor ea quibus adiuvetur ab eis quibus impeditur sagaciter seligens. Anche in *D. L. A.* I, 27 si parla delle quattro virtù e se ne danno le definizioni ampiamente illustrate. In questo luogo del *D. M.* le virtù menzionate, come quelle che liberano l'anima dalle cose temporali, sono appunto queste quattro. Della prudenza era già stato detto al n. 37, quando si iniziava la ricerca del come l'anima potesse distaccarsi dalla contemplazione della incommutabile e somma equalità. Questo succedeva per il fatto che di fronte ad essa sonvi varie qualità di beni che, in quanto appetibili, ne attirano i movimenti. La prudenza era stata definita: « Affectio animae vel motus quo (anima) intellegit aeterna, et his in-

feriora esse temporalia, etiam in se ipsa, et haec appetenda potius quae superiora sunt, quam illa quae inferiora sunt ». Risiede adunque essenzialmente nel giudizio di elezione [1]; punto di partenza del processo di liberazione di cui ora stiamo parlando. Quando l'anima, partita da questa decisione, si dirige al vero bene, deve vincere tutti gli altri allettamenti, che le derivano dal corpo e dalle altre cose: ciò fa con la temperanza. In questo procedimento l'anima disprezza la perdita di tutte le cose temporali e la morte stessa, già quasi pregustando i gaudi eterni: ciò è fortezza, « affectio qua nullas adversitates mortemque formidat ».

L'unirsi poi con Dio, in quanto è rispettare l'ordine dell'universo e conservare la gradazione dei beni, dicesi giustizia, che è così definita: « affectio animi qua nulli servit nisi uni Deo, nulli coequari nisi purissimis animis, nulli dominari appetit nisi naturae bestiali atque corporeae » [2]. Queste quattro virtù sono i mezzi con cui l'anima si solleva a Dio: ma una volta che questa abbia raggiunto lo scopo e sia pervenuta colà in quello stato dove « apud Deum ipsum solo Deo vivere coeperit » avranno ancora luogo prudenza, temperanza, giustizia e fortezza? Parrebbe di no dal momento che tutte queste virtù si manifestano e nascono quando ci sono delle avversità nel cammino e trovano la loro ragione appunto nel superamento di queste avversità per raggiungere Dio. Ma non si capisce come possano essere là dove tutte le cose avverse sono passate e rimane solo quello che l'animo desidera. A questa risposta riconosciuta « non usquequaque absurda » e dettata dalla naturale considerazione filosofica, A. ne preferisce una fondata sull'interpretazione di alcune frasi scritturali e secondo la quale nei beati le quattro virtù cardinali permangono costituendo anzi la loro vita e la loro gioia.

[1] In *D. L. A.* I, 27 la prudenza è detta « scientia », mentre le altre virtù son dette « affectiones animi ».

[2] In *D. L. A.* I, 27 è la classica definizione « virtus qua sua cuique tribuuntur ».

Il detto del *Salmo* 33, 9: « Gustate et videte quoniam suavis est Dominus » per A. significa quel diletto e compiacimento che prova l'anima nella sua conversione dal mondo a Dio. La condizione poi dei beati A. la trova espressa nel *Salmo* 35, 8-12, di cui egli commenta successivamente i versicoli. « Filii autem hominum sub tegmine alarum tuarum sperabunt, inebriabuntur ab ubertate domus tuae, et torrente voluptatis tuae potabis eos. Quoniam apud te est fons vitae ». Così è raffigurata la vita beata, ove la soavità sarà un fiume straripante dall'eterno fonte e che riempirà l'anima di ebbrezza: nella completa oblivione delle vanità e imagini secolari. « In lumine tuo videbimus lumen. Praetende misericordiam tuam scientibus te ». Con le quali espressioni è significata la prudenza, poichè questa virtù è là dove c'è conoscenza efficace di vero e di bene: ora qui i beati sono detti « videntes » et « scientes » *lumen*, cioè Cristo Sapienza Somma e Verità. « Et iustitiam tuam iis qui recto sunt corde »: ove manifestamente è significata la virtù della giustizia. « Non veniat mihi pes superbiae ». In questo versicolo A. intende significata la temperanza.

Per comprendere la qual cosa bisogna ricordare ciò che A. dice a proposito della superbia nel n. 43. Il fatto che la superbia spinge l'animo ad azioni in cui risplende la sua potenza e, trascurando la legge universale, ad agire capricciosamente, è ivi chiamato « apostatare da Dio »: il cui contrario, fissare il proprio amore in Dio, è « ab omni inquinamento temperantissime et castissime et securissime vivere ». Ora in questo passo del salmista la parola « pes » significa quell'allontanamento da Dio prodotto dalla superbia, da cui l'anima si protegge mediante la temperanza e inerendo a Dio vive eternamente.

Rimane la fortezza, cui è proprio resistere alla forza, come della temperanza resistere al diletto. Questa forza contro cui deve difendersi l'anima giusta non può provenire se non dai peccatori: e nelle Scritture Sante è appellata sovente con termine concreto: « manus ». In quell'ultimo versicolo: « Ne-

que manus peccatorum dimoveat me », si può intendere la fortezza come quella potenza e stabilità che rende l'anima impassibile nella fermezza di Dio stesso. Ad ogni modo « sive hoc sive aliud in his verbis intellegendum sit », certo è « in illa perfectione ac beatitate animam constitutam et conspicere veritatem, et immaculatam manere, et nihil molestiae pati posse, et uni Deo subdi ». E però contemplazione santificazione impassibilità ordinazione sono appunto la perfezione e la consumazione di quelle quattro virtù; o se non esse, sono delle potenze che corrispondono a quelle il cui esercizio nelle fatiche di questo mondo si chiamava con i nomi di prudenza temperanza fortezza giustizia.

Siamo giunti all'ultimo capitolo in cui anche la difficoltà della forma e dell'interpretazione rende nascoste quelle sublimi e misteriose cose che ne formano l'oggetto. Tutto quello che si compie è opera della Provvidenza di Dio: non solo quello che succede nell'anima beata, ma anche quello che succede nell'anima peccatrice, la quale è soggetta ai numeri e ne crea fino all'infima corruzione della carne: questi numeri si fanno certamente sempre meno belli, ma mancare intimamente di ogni bellezza non possono. Dio sommo bene e somma giustizia non ha invidia di nessuna bellezza che si opera dall'anima nello stato di condanna, di regressione o di perseveranza. Il numero infatti incomincia dall'1 e per uguaglianza e similitudine è bello e con ordine ad altro si unisce. Traduco il n. 56. « Per ciò chiunque non nega che ogni natura appetisca l'unità del proprio essere, per essere quello che è, e si sforzi di rimanere simile a null'altro che a sè, e riesca a osservare l'ordine proprio nei luoghi e nei tempi e mantenga nel corpo con una prudente misura e circospezione la propria integrità; colui deve anche riconoscere che tutte le cose che sono e in quanto sono derivano e sono create da un solo principio (Padre) per mezzo della specie (Figlio) a lui uguale e simile, con quella ricchezza di bontà (Spirito) per cui l'uno (Padre) e l'uno dall'uno (Figlio) si riuniscono in una accesissima carità (Spirito) ». Il senso

di questo passo mi pare chiaro. Tutte le nature create si conservano nel loro essere e nel loro esistere per quella tendenza alla propria unità, che è insita in ognuna e che impedisce e lotta contro la disgregazione e la molteplicità a cui condurrebbe la materialità loro, e che secondo S. A. si manifesta in triplice modo: nell'essere ogni cosa se stessa, nel conservare la propria specie, nel conservare l'ordine proprio. Questa loro imperfetta unità è la sola fonte di ogni bellezza nelle cose: e per quanto ridotta non può mancare, giacchè in una cosa non può mancare almeno quell'unità iniziale che si manifesta nella conservazione della propria natura e nel rimanere una cosa quello che è. L'unità per cui le cose sono e si conservano quello che sono è creata da Dio mediante l'opera delle tre Persone, ed è l'imitazione di quella perfettissima unità che di tre Persone fa un solo Dio, congiungendo il Principio con il Verbo mediante l'Amore.

Con altri passi si possono illuminare questi concetti così sottilmente qui adombrati. Per Dio sommo principio basti ricordare *D. O.* II, 16 « omnium rerum principium sine principio », tanto esso è base di tutta la speculazione agostiniana e ricorre si può dire in ogni sua opera. Il Figlio in *D. V. R.* 81 è detto forma di tutte le cose, per cui tutte le cose sono, ossia causa esemplare delle stesse: « ... Filius recte dicitur ex ipso (Patre), cetera per ipsum. Praecessit enim forma omnium summe implens unum de quo est (cfr. de uno unum), ut cetera quae sunt, *in quantum sunt uni similia*, per eam formam fierent ». Accanto a questo passo in cui vi è non solo analogia di pensiero, ma anche di frase con il *D. M.*, si può collocare il *D. V. R.* 13, che riesce ancor più chiaro e quasi un commento e una spiegazione di quanto è qui espresso. La creazione è presentata come opera della Trinità: e le cose create come nature che partecipano dell'unità sotto tre aspetti: in quanto sono, conservano la loro specie, si mantengono nell'ordine loro proprio. (Cfr. *D. M.*). Ecco il passo: « ... qua Trinitate

quantum in hac vita datum est cognita, omnis intellectualis et animalis et corporalis creatura, ab eadem Trinitate creatrice esse in quantum est (cfr. appetit unitatem ut sit quidquid est), et speciem suam habere (cfr. suique similis, in quantum potest esse conetur), et ordinatissime administrari (cfr. ordinem proprium... teneat), sine ulla dubitatione perspicitur, non ut aliam partem totius creaturae fecisse intellegatur Pater, et aliam Filius, et aliam Spiritus Sanctus, sed et simul omnia et unamquamque naturam Patrem fecisse per Filium (cfr. per aequalem illi ac similem speciem) in dono Spiritus Sancti (cfr. divitiis bonitatis eius). Omnis enim res vel substantia vel essentia vel natura, vel si quo alio verbo melius enuntiatur, simul haec tria habet, ut et unum aliquid sit, et specie propria discernatur a ceteris, et rerum ordinem non excedat ».

Ritornando a quel verso: « Deus creator omnium » non solamente esso è dilettevole alle orecchie per la sua numerosità, ma molto più è graditissimo all'animo per la veridicità somma del suo significato: « multo magis est animae sententiae sanitate et veritate gratissimus ». E da questo prende occasione A. per parlare della creazione. Se il fabbro può dai numeri razionali, che sono nell'arte sua, fare quei sensuali che sono nella sua abitudine, e dai sensuali i progressori nel moto delle membra; e la natura da la terra il legno e in quello i numeri locali e i numeri temporali, anzi questi precedenti a quelli perchè la bellezza delle proporzioni (numeri locali) è posteriore e conseguenza del germogliamento crescita fioritura maturazione (numeri temporali), e nei semi stessi ripete con « occultissimis numeris » quella potenza; se tutto questo può essere fatto dagli elementi, non potrà Dio creare gli elementi stessi? Dei quali il più vile, la terra, porta pure impresse le tracce della divinità. In quanto corpo infatti essa ha unità e numeri e ordine. La più minuta delle sue particelle non può non avere quelle tre dimensioni di lunghezza larghezza altezza che, con il punto, inizio di ciascuna di esse, costituiscono un mirabile

modo di progressione dall'1 al 4. Donde dunque questa mirabile progressione quaternaria? (v. l. I) donde è il rapporto fra punto lunghezza larghezza altezza? Donde se non da quel « summo atque aeterno principatu numerorum et similitudinis et aequalitatis et ordinis? » [1]. « Atqui haec, si terra ademeris, nihil erit. Quocirca omnipotens Deus terram fecit, et de nihilo terra facta est ». La terra è l'infimo degli elementi e pure già in essa (in quanto specie natura) si manifesta il regno dell'unità, per cui essa occupa « saluberrimam sedem infimam ». Sopra la terra è diffusa la natura delle acque « speciosior et perlucidior propter maiorem similitudinem partium et custodiens locum ordinis et salutis suae ». E più ancora delle acque la natura dell'aria molto più facilmente raggiunge l'unità ed è tanto più bella ed eccellente. Che dire poi del cielo, termine estremo dell'universo dei corpi visibili, « et summa in hoc genere species ac saluberrima loci excellentia? » [2]. Ma tutto quello che vediamo col ministero del senso, « sensus ministerio », non ha potuto ricevere quei numeri spaziali (che sono quelli che ci dilettano) per cui essi sono ora quali ci appaiono, se non fossero stati preceduti dai numeri temporali che sono nel silenzio del moto. Ma alla loro volta questi numeri temporali sono preceduti anzi causati e regolati da un moto vitale, che serve a Dio e in cui i numeri non sono distesi per intervalli di tempo, ma ricevono i loro tempi da quella potenza sopra la quale i numeri razionali e intellettuali delle anime beate e sante, ricevendo immediatamente la legge stessa da Dio, la traducono fino alle cose terrene e infernali.

(1) Nel *D. Q. A.* 10 sgg. sono esaminati questi concetti geometrici e illustrati nelle loro reciproche relazioni. Ivi pure il punto è definito « nota sine partibus » (18) che rende sicura in questo luogo la lezione « aliqua impertili nota... » e non « aliqua imparili nota ». *Impertilis* è termine usato esclusivamente da A. (v. Forcellini).

(2) Non mi fermo a illustrare il pensiero di A. intorno agli elementi del mondo perchè di essi ha trattato solamente in opere posteriori. Il luogo più diffuso è *De Gen. ad litt.* II, 1 sg.; cfr. anche *De Civ. Dei*

Quest'ultimo sublime passo di A. riesce alquanto oscuro per la involutezza del costrutto e per la impalpabilità dell'espressione. *R.* XI, 4 può servire a chiarificare il concetto generale. A. nega che il mondo sia un animale e perciò sia retto da un'anima, ma ammette « spiritalem vitalemque virtutem » [1], che per mezzo degli Angeli governa e regge il mondo in servizio di Dio. Gli Angeli poi ha voluto intendere A. con il nome di anime benchè nelle Scritture tale nome non sia mai loro riferito.

Così dunque la legge del Creatore per mezzo degli spiriti beati regola l'universo e si diffonde nel mondo e nell'inferno. La via è terminata, la meta è raggiunta: dai numeri corporei e sonanti ai « numeri rationales et intellectuales beatarum animarum » è una via ininterrotta che congiunge la terra con il cielo, la creatura con il Creatore. « Deus universitatis conditor » (*S.* I, 2).

(1) Cfr. la teoria di Agostino sulle « rationes seminales », sulle « virtutes occultae ». Che non sono altro che i « numeri temporali » di questo passo del *D. M.*

PARTE III.

LE FONTI DELLE DOTTRINE DEL « DE MUSICA » (1).

In quest'ultima parte intendo occuparmi dei libri II-V del *D. M.* per ricercare se e fino a qual punto la trattazione di A. sia originale; e a quale sistema delle antiche dottrine sia ispirata. Non essendo possibile esaminare minutamente tutte e singole le proposizioni di A., m'intratterrò sulle più importanti e significative (2).

L'OMOGENEITÀ RITMICA.

Il principio che così energicamente è affermato da A. come legge e che da lui è costantemente seguito nella pratica è uno dei punti principali su cui deve fermarsi la nostra

(1) Su questo argomento esiste un solo studio di Karel Wenig. È da lamentare che tale studio, notevolmente ampio e accurato, sia inaccessibile alla maggior parte degli studiosi, per essere scritto in lingua boema: *O pramenech Augustinova spisu de musica,* in « Listy Filologické », Praze 1906. (*Sesit* I, pag. 1; *Sesit* II, pag. 81; *Sesit* III, pag. 161). Le conclusioni cui giunge l'autore sono le seguenti: « Lo scritto di A. è un'opera di compilazione, non solo da Varrone, ma da Terenziano e da un alessandrino, con alcune notevoli singolarità » (pag. 181). Esse non possono essere da noi completamente accettate, come quelle che interpretano il *D. M.* come una compilazione di metrica, nella quale per di più si vorrebbero trovare confuse dottrine di due scuole differenti.

(2) Cito i grammatici latini da KEIL: vol. VI, Leipzig 1874 e i ritmici greci da WESTPHAL: *Fragmente etc.* citato.

attenzione, perchè ai nostri giorni è ancora oggetto di discussione fra gli eruditi. I passi su cui soglionsi fondare le ricerche intorno a questo argomento sono: Cicerone, *De Oratore* III, 185: « Numerosum est in omnibus sonis atque vocibus, quod habet quasdam impressiones et quod metiri possumus intervallis aequalibus »; e 186: « Numerus autem in continuatione nullus est; distinctio et aequalium et saepe variorum intervallorum percussio numerum conficit ». Anche Quintiliano, *Instit.* IX, 4, 48: « Rhythmo indifferens est dactilusne ille priores habeat breves an sequentes; tempus enim solum metitur ut a sublatione ad positionem idem spatii sit »; e *ibid.* 50: « Rhythmis libera spatia, metris finita sunt; et his certae clausulae, illi quomodo coeperant currunt usque ad μεταβολήν id est transitum ad aliud rhythmi genus »; e *ibid.* 55: « Rhythmi ut dixi, neque finem habent certum nec ullam in contextu varietatem, sed qua coeperunt sublatione ac positione ad finem usque decurrunt » (1).

Di tutti questi passi, *De Or.* III, 185, *Inst.* IX, 4, 48, *Inst.* IX, 4, 55 affermano espressamente l'uguaglianza degli intervalli del ritmo; *Inst.* IX, 4, 50 e *De Or.* III, 186, secondo il Westphal, ammettono la disuguaglianza degli intervalli (*Metrik der Griechen*, I, pag. 502 e sg.). Però le sue dimostrazioni sono molto deboli e ribattute dallo Zambaldi (*Metrica greca e latina*, pag. 53 e sg.), secondo cui la legge dell'omogeneità si deve ritenere fondamentale per la ritmica (2). In mancanza di ogni indicazione nei frammenti di Aristosseno e degli antichi ritmici su tale questione vitale, credo che la testimo-

(1) È noto come in Quintiliano, specialmente nel l. IX sono conservate preziose notizie riguardanti il ritmo non solo oratorio, ma anche poetico.

(2) La μεταβολή di Quintiliano indica passaggio dall'uno all'altro genere di versi, come dal trimetro giambico al tetrametro anapestico etc.; non riguarda perciò la nostra questione. Nel passo di Cicerone i « varia intervalla » devono essere riferiti alla differente durata dell'arsi e tesi: altrimenti non si capisce come a sì poca distanza dall'affermazione precedente e con tanta leggerezza butti là una frase, che modifica essenzialmente il concetto. Lo Zambaldi suppone anche un guasto nel testo.

nianza di A. non sia trascurabile, tanto più se si vuole vedere in essa un'affermazione più chiara ed aperta di quei princìpi ritmici che sopravvissero confusi e incerti, mescolati con nozioni puramente metriche, negli epitomatori dei secoli imperiali. Senza esagerare l'importanza dei metrici rispetto alle teorie ritmiche, si può ritenere, come dimostrò il Westphal (*op. cit.* I), che molte sopravvivenze di queste si trovano negli scritti dei metrici, sebbene confuse e contraddette nella loro stessa applicazione, e intrecciantisi e soggiacenti alla struttura metrica. Con questo punto di partenza vediamo se si possono trovare tracce della legge di cui ci occupiamo. Atilio Fortunaziano parlando degli ionici li considera come piedi composti, ossia con termine latino come « coniugationes »; nei metri ionici prescrive « ut omnis coniugatio sex tempora habeat » (289, 5); e più sotto ancora, parlando degli ionici minori, « hic quoque in singulis coniugationibus sex tempora impleri necesse est ». Con ciò viene ammessa l'omogeneità almeno per i ritmi di base di battuta $^3/_4$. Mario Vittorino nel cap. *De Metro Paeonico*, 96 dice che questi metri « aut enim ex paeonibus sunt temporum quinque aut ex bacchiis adaeque temporum totidem aut etiam ex ceteris quos amphimacros diximus, qui et ipsi quinque temporum proceritate nituntur. Quod ideo diximus ne in partiendo errorem incurramus. Ubi enim non pedum sed numerorum ratio subsistit, non pedes pedibus pares restituuntur, sed tempora temporibus adaequantur ».

Più importante è Censorino, che secondo lo SCHULTZ « der alteste Metriker uberhaupt anzusehen ist » [1]. Nei pochi frammenti rimasti così definisce il « numerus » [2]: « Numerus est aequalium pedum legitima ordinatio » (612, 22). Questa definizione non è in conformità con tutto il resto della trattazione, perchè dei molti metri da lui analizzati la

(1) *Hermes* 1887 (22): « Uber das Capitel de versuum generibus bei Diomedes » p. 265.

(2) *Numerus*, mentre per gli altri grammatici è il termine latino sinonimo di ritmo, per CENSORINO è equivalente a metro.

maggior parte ha una scansione a piedi diversissimi: per es. « undecim syllabarum phalaecius – pāssēr | dēlĭcĭ|aē mĕaē | pŭēllaē – recipit pedes spondium dactylum creticum palimbacchium » [1] (614, 16); e ancora « anacreontius recipit pyrrichium chorium spondium brachisyllabum anapaestum ⏑⏑ | –⏑ | –– | ⏑⏑ | ⏑⏑– (515, 3)! Siffatte scansioni non si possono in nessun modo fare rientrare nel concetto di metro secondo la definizione data. Supponendo pure che tali metri siano costituiti da « coniugationes » o si debbano scandire per dipodie, non si avrebbero « coniugationes » uguali, ma –––⏑⏑ | –⏑⏑–⏑–– ossia 8 tempi e 10 tempi; e ⏑⏑–⏑ | ––⏑⏑ | ⏑⏑– ossia 5, 6 e 4 tempi. Le scansioni da noi citate si trovano precisamente nel capitolo intitolato « De legitimis numeris », meglio dei quali nessuno dovrebbe corrispondere alla definizione di metro come « legitima pedum ordinatio ». Questa incongruenza visibile e strana si spiega facilmente supponendo in quella definizione l'influenza dei maestri ritmici, la cui autorità era ancor viva e docente; e nelle scansioni l'adattamento alle necessità metriche che non potevano più ridursi sotto quella legge, perchè mancanti ormai delle altre risorse musicali. Questa derivazione di Censorino è resa probabile anche dal complesso della sua trattazione, che è assai più comprensiva di quelle solite dei metrici e accenna a una visione generale del campo musicale: il che evidentemente non poteva derivargli se non dai musici greci. Due volte nei brevi frammenti rimastici è citato Aristosseno 608, 6 e 609, 10. Quest'ultima citazione si trova anche più chiara in M. Vitt. 43, 4 e può indicare la fonte della legge in questione: « Aristoxenus autem ait non omni modo inter se composita tempora rhythmum facere ».

Qualunque sia la fonte a cui attinse Censorino, la sua testimonianza, e tanto più preziosa quanto più antica, dà un primo appoggio alla nostra tesi che il trattato di A. non è originale o cervellotico, ma è basato su insegnamenti degli

(1) Il palimbacchio di Censorino (secondo il Westphal di tutta la scuola pura varroniana) è il bacchio di A.

antichi, di cui sopravvivono in esso, sebben limitate nelle loro applicazioni, importanti teorie ritmiche: principalissima e dominante questa dell'omogeneità: essa, andata perduta e dissipatasi nei metrici latini, per i quali, incompresa, costituiva un inciampo, si trova affermata energicamente in A., per il quale costituisce la regola direttrice suprema. Un contrasto più evidente non potrebbe trovarsi facilmente. La trattazione di A., oltre l'aver confermata la sua natura ritmica, renderebbe così nulle le accuse e i disprezzi del Westphal (*op. cit.* I, pag. 129) manifestandosi invece una conservatrice più sicura e più chiara di quei princìpi che il W. si affanna a ricercare nelle tracce serbate involontariamente e incoscientemente dai metrici (cfr. W. *op. cit.* I, 252).

LA TRATTAZIONE DEI METRI.

A. nel libro IV espone i vari metri in un modo che non è l'usuale degli altri trattatisti. I quali espongono secondo la loro derivazione dai metri principali (esametro, dattilico e giambico), come fanno M. Vitt. in III, 1, 4 sg., Terenziano, Atilio Fortunaziano; o secondo i piedi prototipi come fa M. Vitt. in II, III, 2, 3, Diomede [1]. A. invece non fa derivare tutti i metri dall'esametro, nè li raccoglie attorno a 9 o 10 prototipi; ma, partendo dall'enumerazione dei 28 piedi da lui stabiliti, costituisce di ciascun piede tutti i metri possibili, con la ripetizione del medesimo piede entro quei limiti minimi e massimi stabiliti per il metro in III, 20, ossia da 2 piedi a 8 e a 32 tempi. Questi si potrebbero chiamare i metri semplici in opposizione a quelli di cui parla in seguito (IV, 30) e che egli dice metri composti. Di questa seconda categoria non dà un'esposizione in particolare, ma si limita a dare le leggi generali, secondo cui debbono essere e possono essere uniti piedi differenti in uno stesso

[1] Questi due modi caratterizzano le due scuole: la vecchia di Varrone e Cesio Basso, e la nuova di Efestione. Cfr. LEO « Die beiden metrischen Systeme des Altertums », *Hermes* 1889 (24), pag. 280.

metro: leggi che si riducono a questa: tutti i piedi che hanno la stessa durata e concordano nel *plausus* possono unirsi in un metro.

Questo modo di esporre i metri non è novità di A. Lo ritroviamo nel più antico degli scrittori metrici a noi giunti. Censorino infatti divide la trattazione dei metri in due parti: *De legitimis numeris* e *De numeris simplicibus*. I primi sono derivanti dalla copulazione di piedi differenti: e vi sono menzionati i versi più noti come l'eroico (dattilo-spondeo), l'elegiaco (dattilo-spondeo-anapesto), il trimetro giambico, il falecio (spondeo-dattilo-cretico-palimbacchio), il priapeo (dattilo-cretico) ecc. I secondi sono generati da uno stesso piede e sono disposti nell'ordine seguente: pirrichio, spondeo, dattilo, amfibraco (amphibrachus non facit numerum), anapesto, cretico, palimbacchio, bacchio (bacchius non facit numerum), molosso. Confrontando la sua enumerazione dei piedi (per lui sono tali solo i bisillabi e trisillabi) e tenendo conto che giambo e trocheo si possono ritenere come già considerati precedentemente (nel trimetro), resta dimenticato fra i metri semplici il solo tribraco. La ragione di questa dimenticanza è che il metro tribraco dev'essere considerato come un metro pirrichio: a quello stesso modo che il molossico deve essere considerato un metro spondaico (molossus idem est qui spondiazon). L'esclusione dell'amfibraco dalla possibilità di generare ritmo e metro da sè, concorda perfettamente con quello che dice A. della natura di questo piede, che non è atto a generare ritmo neppure da sè solo (tanto meno unito con altri), e perciò nella lista dei metri semplici è escluso (IV, 14). Il bacchio, qui parificato all'amfibraco, è da A. ritenuto capace di ritmo e di metro come il suo contrario palimbacchio [1]. Questa dunque sarebbe la sola divergenza fra A. e Censorino. Ma tale discordanza in un particolare non interessa la nostra argomentazione che è diretta a dimo-

[1] Bacchio e palimbacchio si scambiarono più tardi la significazione, sicchè mentre per Cens. bacchio è — — ⏑ e antibacchio è ⏑ — —, per A. è il contrario.

strare solamente come il modo di esporre i metri non sia originalmente creato da A., ma abbia degli antecedenti autorevoli nell'antichità romana.

L'esposizione dei metri semplici non poteva essere appoggiata a esempi tolti dai classici poeti di Grecia e Roma, perchè in tali versi nessuno ha mai poetato se non per incidenza (soluzione di lunghe e allungamento e contrazione di brevi in uno schema metrico differente). Così dei versi citati da Cens. a illustrare i vari metri semplici solo due sono riferibili a certo autore: l'es. dello spondaico (Ennio 604) e del dattilico (*Eneide* VIII, 596); gli altri ci sono sconosciuti. Essi sono: per il pirrichio: *rapite agite ruite celeripedes;* per l'anapesto: *agilis sonites rapitur celeri sonitu trepidans;* per il cretico: *horridi transeunt ad pedes ex equis;* per il palimbacchio: *amicos ad hanc rem si voles advoca.*

Anche gli esempi di A. sono senza dubbio formati per l'occasione. In questo modo di procedere possiamo ben riconoscere una delle caratteristiche che, secondo lo studio del Leo, distingue la scuola antica dalla nuova. V. pag. 287 « eine bestimmte Sitte besteht seit Varro, Musterbeispiele einzelner Versarten zu fingieren ». Cfr. anche 288-298.

La povertà dei termini metrici in A. si riconnette anche direttamente a Varrone. Importantissima sopratutto la mancanza del termine catalessi e l'uso costante dei semipiedi. (Cfr. LEO *op. cit.*, pag. 283, n. 1 e 284, Varrone presso Gellio XVIII, 15).

E così pure è una caratteristica del sistema metrico antico l'esporre questa materia in modo non solo che possa riflettere e dar spiegazione di tutti i metri e di tutte le maniere usate dai poeti, ma anche mettere lo scolaro nella possibilità di creare per proprio conto altre forme poetiche: riguarda non solo il fatto ma anche il possibile, e non solo il singolo ma anche la legge [1]. Questo modo di trattare la metrica

[1] LEO *op. cit.*, pag. 292: « nicht nur pedes schon angewendete metrum nachzumachen, sondern auch neue zu erfinden ».

raggiunge un grandissimo sviluppo, e possiamo ben dire il massimo sviluppo, nell'opera di A. che ha solo di mira di scoprire le leggi ritmiche alla cui norma interpretare i fatti e secondo le cui direttive crearne dei nuovi. Ma anche negli altri metrici che espongono la metrica secondo le teorie antiche, possiamo trovare il proposito accennato, se non il fatto realizzato, di quest'ufticio e funzione della dottrina metrica. M. Vitt. 100 e sg. parla dei numeri dei metri possibili « innumerabiles metrorum species » (8); « quamvis non queant omnia ob immensam sui copiam comprehendi » (10); facendone poi un computo ne numera ben 4096 (107). Altro che i 571 di A.! e accennando all'importanza della conoscenza del meccanismo metrico, Vittorino ne distingue due scopi: « Et veterum sub quacumque lege tradita celeriter comprehendere et multa ipsi aemulante studio nova concipere animo atque informare possimus » (100, 15). E parimenti Cesio Basso: « Et quaecumque dicuntur metra celeriter intellegamus unde sit et qua ratione composita, et multa ipsi nova excogitare possimus ».

IL VERSO SENARIO.

L'importanza ed eccellenza che A. conferisce alle due sorta di senari, l'eroico e il giambico, deriva direttamente dalla dottrina varroniana, la quale, come è noto, pone questi versi come i generatori di tutti gli altri. Tale perfezione del senario è il fondamento delle trattazioni latine di M. Vitt. (l. III), Terenziano, Fortunaziano, Cesio Basso ecc. Non solo in questa valutazione generale, ma in altri particolari A. concorda con gli antichi. Esametri eccellenti sono solo i dattilici e i giambici: Ter. 1642 « Praeterea pes nullus erit qui rite locetur, laudem mereri si voles poeticam ». Cfr. M. Vitt. 50, 24. La principale cesura è la semiquinaria: Ter. 1677 « Talis in heroo laudatur regula versu, locumque primum possidet ». Cfr. Fortunaziano 284, 25; Varrone presso Gellio XVIII, 15. « Marcus etiam Varro in libris disciplinarum scripsit

observasse sese in versu exametro, quod omnimodo quintus semipes verbum finiret... ». Il modo particolare della scansione di A. a base di anapesti o di trochei non è accennato da nessuno dei metrici latini, quantunque uno dei fondamenti su cui è basata (misurare il primo e il secondo membro mediante lo stesso piede) possa trovare un riscontro in quel passo di Quintiliano IX, IV, 46: « Versus semper similis sibi est et una ratione decurrit ». Per quel che riguarda il trimetro giambico e la sua corruzione (V, 24) con i piedi di 4 tempi, tutto quello che A. ne dice si può trovare presso i metrici comunemente. Per es. cfr. Vitt. 80; Terenziano 2191 sgg., 2232 sgg.; Fortunaziano 286-287.

Curiosissima è poi quella dimostrazione che dà A. dell'uguaglianza dei due membri dell'esametro, e sopratutto direbbesi originale e strana. Invece la sua derivazione è certa: da Varrone. Troviamo infatti in Gellio XVIII, 15: « Marcus etiam Varro in libris disciplinarum scripsit observasse sese in versu exametro, quod omnimodo quintus semipes verbum finiret, et quod priores quinque semipedes aeque magnam vim habere in efficiendo versu atque alii posteriores septem, idque ipsum ratione quadam geometrica fieri disserit ». Le quali parole sono incomprensibili e sembrano quasi un indovinello. Diventano chiarissime se ad esse si applica la dimostrazione di A. I membri dell'esametro infatti concorrono a formare il verso in modo eguale secondo la ragione dei quadrati dei loro semipiedi $5^2 = 3^2 + 4^2$. Questa è certamente la ragione geometrica intesa da Varrone.

Il WEIL (*Jahrbuch fur klass. Phil.*, 1862, pag. 337) ha messo in evidenza per il primo questo confronto, inferendo, a ragione, una derivazione più ampia dell'argomento del l. V di A. da Varrone.

LE SCANSIONI.

Esaminiamo ora le scansioni che A. dà di brani poetici specialmente di Orazio, per vederne la relazione con quelle che si trovano presso altri metrici. Di Orazio sono analiz-

zati dei Carmi: I, 1; I, 2; I, 15; I, 19; non già in quest'ordine o come scopo diretto, ma semplicemente per illustrare qualche principio ritmico che A. viene esponendo progressivamente. L'autore, conforme allo stile della scuola varroniana (1), non viene mai nominato: neppure vien posto il nome tecnico del verso o della strofa.

1°) In IV, 18 come esempio di versi in cui si deve far pausa prima della fine del metro è citata una saffica, e precisamente Orazio, *Carm.* I, 2.

Iām sătīs ∧ | tērrīs nĭvĭs | ātquĕ dīraĕ
Grandinis misit pater et rubente
Dextera sacras iaculatus arces (2)
Terruit urbem.

La scansione dei tre saffici endecasillabi data dai metrici non concorda con quella di A. Cfr. M. Vitt. 155-156 e Mallio Teodoro 591, 14 che dividono: –⏑ | –– | –⏑⏑ | –⏑ | –⏓. Tale è anche la scansione tradizionale (3). Però il Weil (*Jahrbuch* cit. pag. 337) basandosi sulla parentela dell'endecasillabo saffico col falecio endecasillabo, applica all'uno quello che si trova detto dell'altro in Terenziano 2845 sg., 2882 sg. e Atilio Fortunaziano 261, 18: « Varro in cynodidascalo phalaecium metrum ionicum trimetrum appellat, et quidem ionicum minorem », facendo risalire così a Varrone la scansione di A.

L'epodo (adonio) è scandito da A. in IV, 35: –⏑⏑– | –∧. M. Vitt. lo dice trimetro dattilico catalettico; Fortunaziano di-

(1) Leo (*Hermes*, cit. 287): « ofter werden Belegverse ohne Nennung des Dichters angeführt ».

(2) Con questo strano modo d'intercalare le pause nel metro pongo a riscontro un'interessante notizia dello scoliaste di Efestione (197) riguardante precisamente i peoni (piedi di 5 tempi) Ἡλιόδωρος δέ φησι κοσμίαν εἶναι τῶν παιωνικῶν τὴν κατὰ πόδα τομήν, ὅπως ἡ ἀνάπαυσις διδοῦσα χρόνον ἐξασήμους τὰς βάσεις ποιῇ καὶ ἰσομερεῖς ὡς τὰς ἄλλας. Secondo tale principio la scansione di A., con la pausa per ridurre a omogeneità con gli altri piedi, non è poi così strana e originale come parrebbe a prima vista.

(3) Per scansione tradizionale intendo quella comunemente accettata prima delle teorie del Masqueray.

metro dattilico acatalettico. Ma tutti insomma con il nome di « verso adonio » lo classificano tra i dattilici e lo dicono costituito da –◡◡ | ––. Tale è anche la scansione tradizionale. La maniera di A. però, che ne fa un metro coriambico, si può rintracciare negli scritti di quegli stessi che ne fanno un metro dattilico. M. Vitt. infatti 73, 6: « Erit ergo versus dimetrus catalecticus, qui duobus suis dumtaxat pedibus subsistit, tamquam terruit urbem, qui concurrit etiam in choriambicum monometrum hypercatalecticum [1], quod adonidium appellatur ». Anche Fortun. 285, 2 « Dimetrum acatalectum, in quo clausola est exametri terruit urbem; hoc et choriambicum est ». E più avanti parlando del metro coriambico fa menzione di un metro « choriambicum hypercatalectum o quis Adonen » (288, 9). Lo stesso M. Vitt. parlando dei metri coriambici (86) conferma « monometrum autem choriambicum hypercatalectum, quod etiam dactylico dimetro catalectico concurrit est tale o quis ad omnem » [2].

2°) In IV, 25 a proposito di pause finali integranti 2 piedi incompleti nel corpo e alla fine del metro, sono citati i versi 3-4 della I, 9.

Sīlvaē lă|bōrāntēs | gĕlūquē Λ̄
Flūmĭnă | cōnstĭtĕrīnt | ăcūtō Λ [3].

Siffatta scansione non è attestata da nessun grammatico. Tutti considerano l'enneasillabo alcaico come verso a costituzione giambica. Così Vitt. 166, 20; Cesio Basso 269, 1; 306, 21; e il decasillabo alcaico come un verso logaedico derivante dall'eroico (syllaba detracta brevi in tertio pede). Così Vitt. 111, 30; 166, 25; Cesio Basso 269, 13. Ecco come parla Vitt. di questi due metri in 172, 22: « Dimetrum iambicum

(1) Monometro ipercataletto è appunto –◡◡– | –, poichè ipercat. si dice quando « metrum in postrema parte versus una syllaba abundat » (Vitt. 61).

(2) Il Masqueray (*Traité de métrique grecque,* Paris 1899) riconosce la natura coriambica dell'adonio, scandendo come A., pag. 19 e 280.

(3) Dei moderni il Masqueray divide così il decasillabo alcaico.

hypercatalecticum, spondeus sīlvaē, iambus lăbō, spondeus rāntēs, iambus cum syllaba gĕlūquĕ. Trimetrum epicum hypercatalecticum, duo dactyli flūmĭnă cōnstĭtĕ, et duo trochei rīnt ăcūtō ». Se non possiamo trovare testimonianze dirette della scansione di A., possiamo però persuaderci ch'essa non fosse cervellotica, e che se pure devia dalle tradizioni è giustificata da un principio sicuro. Per A. il principio dell'omogeneità ritmica era l'unico criterio che guidasse nell'interpretazione delle forme metriche: e ciò valeva non solo per le unità minori, ma anche per le maggiori unità della strofa e del periodo. Questo criterio abbiamo già visto applicato nell'esame della strofa saffica, in cui l'adonio, per uniformarsi alla struttura dei tre saffici precedenti a base di piedi di 6 tempi, è considerato non già un dimetro dattilico, ma un monometro coriambico ipercataletttico. L'applicazione dello stesso principio dà ragione del modo di scandire questi alcaici. Essi debbonsi accomodare e uniformare a norma dei due endecasillabi precedenti. Di questi ultimi A., pure citandoli in IV, 36, non dà la scansione, ma dice solamente che « unum tempus in fine sileri flagitant ». È assai probabile che questi endecasillabi fossero scanditi a base di 6 tempi, come a base di 6 tempi è da lui scandito l'endecasillabo saffico. Aggiunge probabilità il fatto che troviamo affermata in Fortun. l'affinità fra i due endecasillabi: alcune volte si scambiano anche il nome: « hos hendecasyllabos alii alcaicos alii sapphicos vocant » (297, 1); « nasci autem videtur ab alcaico hendecasyllabo et vides ut alta stet nive candidum », che è appunto il verso 1 della strofa in questione. Anche in Cesio Basso si trova un piede di 6 tempi (il coriambo) come misura di « vides ut alta stet nive candidum ». Inoltre la misura di 6 tempi è prediletta da A. non solo nelle scansioni di Orazio, ma in quasi tutte le scansioni del suo *D. M.*

3°) In IV, 35 è data la scansione del ferecrateo e del gliconeo di Orazio, *Carm.* I, 5:

Grātō | Pȳrră sŭb ān|trō
Cuī flā|vām rĕlĭgās | cŏmăm.

Dai metrici questi due versi sono considerati come i due commi del priapeo preposterati; e quindi sono come il priapeo, di natura dattilica e originati dal verso eroico. Così l'esposizione di Basso 260 e 267, di Fortun. 291 e 299, di Terenz. 2808, di Vitt. 74, di M. Teodoro 492. Però in Vitt. stesso troviamo un secondo modo di considerare questi versi, che ha presso di lui maggior importanza, e di cui tratta in parecchi luoghi. In 151 e sgg. vi è una lunga discussione sul priapeo, nella quale si mostra come esso partecipi della natura di un metro dattilico e di un metro coriambico [1], tanto da avere una struttura ambigua « ut et ad dactylicum transduci possit et ad haec quae diximus choriambica » (152, 13). In questo secondo aspetto, la scansione dei due comma di cui è composto il priapeo è come la troviamo in A., e precisamente del gliconeo: « Erit primum comma octasyllabum, in quo prior spondeus, sequens choriambus, tertius dibrachus » (152, 2); e del ferecrateo « dissyllabo et choriambo et ultima syllaba » (165, 3). Che i due versi citati di Orazio debbansi intendere come i due commi preposterati di un priapeo è detto esplicitamente a 164-165. Nell'esaminare le singole Odi oraziane, di questa ivi è detto: « Quinta ode genera tria habet. Nam priores duo versus asclepiadei sunt, tertius pherecratius, quartus glyconius... (pherecratio) si glyconium praeposueris, priapeum facies sic: cui flavam religas comam grato Pyrra sub antro ». Anche Terenz. 2781 parla della natura coriambica del ferecrateo.

4°) In V., 12 è citato Or., *Carm.* I, 1, *Maecenas* ecc. di cui son date due scansioni, una decisamente rifiutata, l'altra accettata. La prima è: – – | – ⏑ ⏑ | – ‖ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑; la seconda: – – | – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑. La prima scansione ritiene l'asclepiadeo come un pentametro mancante dell'ultima sillaba, quindi composto di

[1] Sulla duplice natura del priapeo e in particolare del gliconeo cfr. sempre VITTORINO 119, 7 e sg.

piedi di 4 tempi; l'altra invece la ritiene come un metro coriambico. Nei metrici queste due scansioni si trovano menzionate insieme. Così in Vitt. 147, 5; 150, 20; 161, 6; in Terenz. 2650; in Basso 268, 20: in tutti costoro la divisione principale è considerata a coriambi; quella è data per la prima e senza limitazione, l'altra è accennata come richiamo a un termine di paragone. In Cesio l'affermazione della natura coriambica dell'asclepiadeo è anche più decisa e la connessione con il pentametro è ritenuta come una alterazione dei grammatici: « choriambico metro, quod bacchion *musici* vocant (1), quale est M. a. e. r. sed qui altius non perspexerunt *grammatici*, hoc putant metrum decurtato pentametro factum, ut reddita syllaba fiat pentametrum tale: Maecenas atavis edite remigibus ». Così dunque tutta la scuola varroniana scandisce l'asclepiadeo a coriambo, come A. Quest'ultimo passo di Cesio poi concorda espressamente con il rifiuto di A. il cui giudizio appare sempre più conforme e derivante da tradizioni ritmiche, o per lo meno da tradizioni metriche antiche ancora con la ritmica intimamente connesse (2).

5°) Dopo aver così esaminati i metri di Orazio, continuiamo l'esame per le altre scansioni che A. ci offre. In IV, 16, per dare un esempio di piedi incompleti iniziali che sono terminati da un piede incompleto finale, cita due versi di Petronio arbitro:

Trĭplĭ|cī vĭdēs ŭt | ōrtū oppure:
Trĭvĭaē | rŏtētŭr ī|gnīs.

Tali versi sono detti anacreontici (3) da Vitt. 153, 2: Teren-

(1) Il termine di Βακχεῖος era usato dai ritmici e musici per indicare ogni misura 3/4 o 6/8, quindi per i piedi di 6 tempi. Cfr. Westphal, I, 611.

(2) In Fortun. oltre le due scansioni ricordate si trova (296, 11) quella più recente a base antispastica: « Maecenas a|tavis ed|ite regibus ». Così pure sono ricordati tutti e tre i modi in Pseudo Cesio 305, 1, *De metris Oratii.*

(3) È precisamente un anacreontico ottosillabo ma non un gliconeo: quantunque anche il gliconeo sia detto anacreontico (per es. Vitt. 163, 5). Anzi più comunemente per anacreontico ottosillabo s'intende appunto il gliconeo. (Cfr. Zambaldi, *op. cit.*, 547).

ziano 2849; M. Teodoro 593, 24. Anzi presso di questi la trattazione di tale punto è tanto concorde, che fra i primi due, che ne trattano più diffusamente, s'incontrano persino identità di parole e frasi. Tale verso è detto anacreontico « siquidem Anacreon eo frequente usus sit ». Tra i latini fu usato da Petronio « hoc Petronius invenitur usus ». Vitt. dice che consta secondo alcuni « ex ionico quem ἀπὸ μείζονος vocant ». Terenz. nota che fra questi *alcuni* si trova anche Varrone. Per farne spiccare la natura ionica lo completano così:

Cērnīs quŏtĭ|ēns hīc ‖ Trĭvĭ|aē rŏtētŭr | īgnīs.

Ambedue poi notano che il digiambo e il dicorio sono forme degli ionici: « solent pedes ionici ut binas ita singulas syllabas alternis vicibus aut longis brevibus aut brevibus longas adnectere ». La prima scansione di A. (dicorio) è espressamente menzionata e da Vitt. e da Terenz. e si riconnette colla struttura dello ionico maggiore. Ma allo stesso titolo è legittima la seconda scansione che si riconnette con gli ionici minori. Tale, benchè non ammessa da Terenz., è espressamente ricordata da M. Teodoro: « Metrum anacreonticum... maxime fit sonorum si primus pes anapaestus ponatur, post duo iambi, deinde syllaba, huius exemplum: Triviae ect. » ([1]).

6°) Con la scansione dell'anacreontico è intimamente connessa quella del metro:

Sĕgĕtēs mĕūs lăbōr

citato in IV, 17 e scandito in duplice modo: ⏑⏑– | ⏑––⏑– o ⏑⏑ | –⏑–⏑ | –. Evidentemente è un anacreontico, come si è visto sopra, privato dell'ultima sillaba. Tale verso con tutta probabilità è foggiato dai grammatici stessi, e lo si trova in Vitt. e in Terenz., che ne trattano insieme con l'anacreontico e lo fanno derivare dallo ionico completandolo: ō quām rĕlĕ|vārūnt sĕgĕ|tēs mĕūm lă|bōrem. Il secondo comma ripetuto e privato dell'ultima sillaba costituisce un galliambo, di

([1]) La derivazione varroniana di questa scansione fu già messa in evidenza dal Weil nell'art. citato (*Jahrbuch* 337).

cui dà esempio Terenz. (2888): « Segetes meum laborem segetes meum labo », e Vitt.: « Segetes meum laborem segetes meus labor »; (154, 22 e 96, 1). Donde si vede che A. riporta la forma non di Terenz. ma di Vitt. Il secondo comma del galliambo siffatto è poi costituito da « pariambis adnexis trocheis » (94, 2), o anche da anapesto (o spondeo) due giambi e semipiede « id est una syllaba » (154, 31).

7°) In IV, 19 a proposito di pause nel verso e alla fine di esso è citato un pentametro, che trovasi solamente in Terenziano 1788 e 1796. Questi dà del pentametro due scansioni: la prima, più comune, che lo fa composto di due trimetri cataletti, così: – – | – – | – ‖ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | –; la seconda, più mostruosa che non tiene conto della cesura, nel seguente modo: – – | – – | – – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ –. In A. quest'ultima non è neppure menzionata; e neanche la prima che non permetterebbe di distinguere il primo dal secondo membro del verso, e perciò deve essere modificata com'è modificata per lo stesso motivo la tradizionale scansione del verso eroico (V, 9). Del pentametro A. dà due scansioni: una a base di piedi di 4 tempi e una a base di piedi di 6 tempi: rispettivamente: – | – – | – – | $\bar{\wedge}$ ‖ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – $\bar{\wedge}$ e – – | – – – | $\bar{\wedge}$ ‖ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – $\bar{\wedge}$. Considerando la scansione a 4 tempi, le due pause si possono considerare nel numero dei « silentia voluntaria » (cfr. IV, 28, 29), poichè il piede iniziale può essere compiuto dal finale (cfr. IV, 16, 17). Tuttavia è da notare come queste pause reintegrano il pentametro nella sua vera qualità di esametro dicatalettico (metricamente); e trovano un antecedente notevole nella notizia di Quintiliano IX, IV, 98: « Est enim quoddam in ipsa divisione verborum latens tempus, ut in pentametri medio spondeo » [1]: il pentametro è così in ritmica un esametro per Quintiliano come per A.

8°) In IV, 26 è scandito: « Tuba terribilem sonitum dedit ore curvo ». È un esempio metrico deformato dell'*Eneide* IX,

[1] Quintiliano adotta per il pentametro la scansione seconda menzionata da Terenziano.

503, che suonerebbe: « At tuba terribilem sonitum procul aere canoro ». Come è riferito da A. si trova solamente in M. Vitt. 125, 25 e in Terenz. 1913 come esempio di verso anapestico.

9°) In IV, 30 « Phaliscus, nescio qui, metra ita composuit ut haec sonant:

Quando flagella ligas ita liga
Vitis et ulmus uti simul eant »;

A. rifiuta la scansione: –⏑⏑ | –⏑⏑ | –⏑⏑ | ⏑⏑ « ut plerique musicae imperiti autumant », e propone: –⏑⏑– | ⏑⏑–⏑⏑ | ⏑–∧ « primus pes choriambus, secundus ionicus longa syllaba in duas soluta breves, ultimus iambus post quem tria tempora silebuntur ». La scansione riprovata da A. è proprio l'unica di cui ci testimoniano i metrici. Di essi soltanto M. Vitt. e Terenz. trattano questo metro. « Ex tribus dactylis accedente ad extimam clausulam pyrrichio seu iambo lirici versus metrum... informabitur... ut est illud apud Septimium Severum: Quando etc. » (122, 9). In Terenz. il primo di questi due versi è leggermente mutato: « Quando flagella iugas ita iuga » (2001). Pare verosimile che A. abbia avuto di mira appunto Vitt. Nessuno degli altri metrici infatti ci parla del falisco o porta tale esempio. In Terenz. poi la scansione non è data così immediatamente, la lezione è differente, e ai due versi riportati da A. fanno seguito altri due.

10°) In IV, 31 sono citati, senza che sia nominata la fonte e l'autore, i seguenti metri così scanditi:

Pēndĕăt | ēx hŭmĕ|rīs dūl|cīs chĕ̆lys
Ēt nūmĕ|rōs ē|dāt vărĭ|ōs quĭbŭs
Āssŏnĕt | ōmnĕ vĭ|rēns lā|tē nĕmŭs
Ēt tōr|tīs ēr|rāns quī | flēxĭbŭs.

Essi sono desunti da Terenz. che li attribuisce a Pomponio II (2138); anche in Vitt. sono citati (115, 15) ma sol-

tanto i primi tre. Ambedue dividono con A. considerando tale metro come un tetrametro dattilico.

11°) In III, 3 A. riferisce alcuni brevi metri:

Īte ĭgĭtūr | Cămoēnaē
Fōntĭcŏlaē | pŭēllaē... etc.

Non si sa se siano foggiati da lui; ma certamente hanno stretta parentela con quelli da Vitt. (138, 25) e da Terenz. (2493) riferiti a Petronio: « Memphitides puellae etc. ». Terenz. dice: « Colon et hoc in usu carminis est Horatii », e C. Basso ne dà la scansione: « ex choriambo et antibacchio » [1] (270, 10), e porta l'esempio: « Lydia dic per omnes » [2]. Anche Terenz. (2525) scandisce con coriambo e antibacchio portando esempio di un novello poeta: « Inachiae puellae; seu bovis ille custos », che probabilmente è il medesimo Petronio poco prima ricordato. Petronio infatti è uno dei compresi sotto la denominazione di « novelli poetae » (cfr. WESTPHAL, *op. cit.*, I, 171).

Riassumiamo i risultati del nostro esame sulle scansioni. Delle 14 specie di metri scanditi da A. due soli non trovano esempio presso i metrici varroniani. Tutti gli altri o indirettamente o direttamente si possono ricondurre ad essi. A. per lo più dà di uno stesso metro una doppia o multipla divisione, come in IV, 19 per il pentametro, in IV, 17 e IV, 16 per l'anacreontico, in IV, 26 per il così detto anapestico; e sopratutto in IV, 27, 28 ove di: « Vernat temperies aurae tepent sunt deliciae », dà ben 6 differenti legittime interpretazioni. Il principio della molteplicità delle scansioni, o meglio della possibilità che una serie di sillabe subisca vari ritmi, non è una faciloneria creata dai metrici, ma è invece una derivazione del concetto di ritmo e materia ritmizzabile, che si trova espressamente affermato in Aristosseno 28, 16

(1) *Antibacchius* è la denominazione antica del *Bacchius*, e viceversa.

(2) Così scandisce MASQUERAY l'Aristofaneo. Cfr. STAMPINI, *op. cit.*, pag. 41, ove è notata opportunamente la differente natura dell'Aristofaneo presso i Greci e presso i Latini (Orazio).

« ὥσπερ γὰρ τὸ σῶμα πλείους ἰδέας λαμβάνει σχημάτων... οὕτω καὶ τῶν ῥυθμιζομένων ἕκαστον πλείους λαμβάνει μορφάς, οὐ κατὰ τὴν αὑτοῦ φύσιν, ἀλλὰ κατὰ τὴν τοῦ ῥυθμοῦ· ἡ γὰρ αὐτὴ λέξις εἰς χρόνους ταθεῖσα διαφέροντας ἀλλήλων λαμβάνει τινὰς διαφοράς... ».

LA COSTITUZIONE DEL PIEDE.

In questo A. concorda con tutti i metrici latini, per i quali il piede composto risulta di due parti (levatio-positio); esse costituiscono il « plausus » che è segnato da movimenti della mano esprimenti la durata complessiva del piede e delle singole parti; i termini greci corrispondenti: ἄρσις - θέσις sono gli equivalenti di *levatio* e *positio* come prima parte e seconda parte del piede, considerate nella loro durata e non nella loro intensità [1]. L'uguaglianza poi fra queste parti del piede A. la fonda solamente sulla durata rispettiva, e non sulla costituzione sillabica. Questa considerazione si riattacca a princìpi ritmici, chè mentre per un metrico i due piedi ⏑⏑–, –⏑⏑ sono realmente differenti (opposti), per un ritmico il quale considera non già le sillabe, ma i tempi, essi sono equivalenti. Così Quintiliano IX, IV, 48 « rhythmo indifferens est dactylusne illas priores habeat breves, an sequentes: tempus enim solum metitur ut a sublatione ad positionem iisdem sit spatiis pedum »; e Vitt. 41, 21 « neque enim syllabarum numerum, sed ratione temporum arsis thesisque pensatur », e 45, 20 parlando di dattilo e anapesto « horum in arsi et thesi tempus congruit, etiamsi in percussione discrepent syllabae ». In questo bisogna forse anche ricercare il motivo dell'eccellenza conferita allo spondeo su tutti i piedi di 4 tempi, e al molosso su tutti quelli di 6, in quanto essi tengono il principato del nome fra tutti i piedi isocroni. Anche di tale eccellenza si possono trovare tracce negli altri metrici. Per es. Terenz. 1832 « mirum tibi nec videatur spondeum inesse anapaestis, rex et dominus prior ipse est... ». Cfr. Vitt. 123, 26.

[1] Cfr. WEIL, *Jahrbuch* cit., pag. 338 e sg.

LE RAGIONI NUMERICHE: RAPPORTI FRA ARSI E TESI.

Anche in questo argomento A. non ha creato nulla, ma ha usufruito largamente di tutto quello che i pitagorici e i musici hanno detto sulla natura numerica del ritmo. Per i ritmici greci i ritmi si generavano mediante alcuni rapporti numerici. Secondo il λόγος ἴσος (1:1), λόγος διπλάσιος (1:2), λόγος ἡμιόλιος (2:3), λόγος ἐπιτρίτος (3:4). Tali rapporti sono atti a generare il ritmo e quindi i piedi di cui *levatio* e *positio* stanno fra loro in quella relazione, sono veri piedi. Così è l'esposizione di Aristide (52, 3). Psello vi aggiunge un λόγος τριπλάσιος (76, 11) e anche Dionigi (rapporto di 1:3). Anche i metrici latini, pur non prendendo per base della loro esposizione dei piedi queste ragioni numeriche, vi accennano talvolta. Non solo Vitt., il quale deriva immediatamente in quella parte da fonti greche, ma anche Terenz. 1350-1353, che aggiunge: « latius tractant magistri *rhythmici* vel *musici* ». Al 1577, parlando della relazione fra arsi e tesi nei peoni e negli epitriti, usa il termine « sesquata » e probabilmente « sesqualtera », termini usati da A. La teoria che vuole ritrovare in questi rapporti numerici l'essenza del ritmo è di derivazione pitagorica, e in quegli stessi numeri trova l'essenza anche degli intervalli armonici. Tale stretta connessione fra melica e ritmica, come ripetenti la loro natura da una stessa ragione numerica, fu riconosciuta e accettata anche da Aristosseno [1]. Così ci informa Dionigi riferito da Porfirio: (46) κατὰ μέν γε τοὺς κανονικοὺς μία σχεδὸν καὶ ἡ αὐτὴ οὐσία ἐστὶ ῥυθμοῦ τε καὶ μέλους... καὶ πάλιν δόξουσι δὲ καὶ οἱ μουσικοὶ συνεπιμαρτυρεῖν τὸ αὐτὸ τοῦτο· λέγω δὲ τὰς συμφωνίας καὶ τοὺς ποδικοὺς λόγους ἔχειν τὸ συγγενὲς καὶ οἰκεῖον. E qui segue il raffronto fra gli intervalli della scala musicale e fra *levatio* e *positio* nei piedi: τὰς δὲ γὰρ συμφωνίας ὑπὸ τῶν λόγων τούτων γίγνεσθαι νομίζουσι, τὴν μὲν διὰ

(1) Sulle divergenze tra gli scolari di Pitagora e di Aristosseno (κανονικοί e μουσικοί) v. WESTPHAL, *op. cit.*, I, 74 sg.

τεσσάρων ὑπὸ τοῦ ἐπιτρίτου (intervallo di quarta 3:4), τὴν μὲν διὰ πέντε ὑπὸ τοῦ ἡμιολίου (intervallo di quinta 2:3), τὴν δὲ διὰ πασῶν ὑπὸ τοῦ διπλασίου (interv. di ottava 1:2), ὁ μέν γε ἴσος λόγος τοῦ ὁμοφώνου (1:1), τὴν δὲ διὰ πασῶν καὶ πέντε ὑπὸ τοῦ τριπλασίου (1:3).

La ricerca numerica addentro al ritmo, come addentro al melos, era dunque assai sviluppata nell'antichità, e possiamo supporre che A. non abbia fatto altro che procedere nella via già segnata, e che non sia poi una stranezza e originalità tanto grande quella di diffondersi nelle ragioni numeriche per interpretare e spiegare i ritmi. E certamente anche in questo la sua trattazione è di più che tutti gli altri grammatici e di più di quello stesso che noi possiamo supporre, conservatrice e indice di teorie ritmiche e musicali che, come è noto, ebbero immenso sviluppo da quando Pitagora e la sua scuola dettero loro un fondamento sicuro scoprendone la connessione con i numeri. L'esclusione dell'amfibraco dalla serie dei piedi capaci di ritmo è conseguenza di queste considerazioni numeriche. Chè gli antichi non a tutti i λόγοι conferivano la stessa eccellenza, siccome non tutti gli intervalli sono ugualmente consonanti. Di queste relazioni numeriche le eccellenti sono: il λόγος uguale, il duplice e l'emiolio; le altre sono secondarie; infima la relazione triplasia, che presso Aristide non è neppur ricordata. Con buon fondamento dunque A. la esclude dalla capacità ritmica, condannando l'amfibraco. Un'eco di questa incapacità ritmica del rapporto 1:3 si può trovare anche nei metrici latini, oltre che in Vitt. 41, 12; in Terenz. 1424 « pugnat unum cum tribus, nec modum dupli rependit, nec tenetur sescuplo ». In Censorino 615, 21 più empiricamente: « Amphibrachus non facit numerum ». A. II, 19 dice: « Non enim post unum tria numeramus, sed ab uno ad ternarium numerum binario interposito pervenitur. Haec ratio est qua excludendus iudicatur amphibrachus... ». Con ciò fa riscontro la notizia di Etym. Magn. 285 e di Schol. Heph. 60, collazionate dal Westphal, *op. cit.*, I, 601, in cui si parla della divisione dei ritmi in ὀρθοί

e δόχμιοι; nei primi sonvi i rapporti uguali, doppi emiolii (sequalteri) epitriti (sesquitertii); nei secondi il rapporto 5/3 e il rapporto triplasio (1:3). La inferiorità dei δόχμιοι è precisamente riposta in questo, che fra i due numeri intercede più dell'unità. Ὀρθοὶ μὲν ἐν ἰσότητι γὰρ κεῖνται, καθ' ὃ ἕκαστος τῶν ἀριθμῶν μονάδι πλεονεκτεῖται ἢ γὰρ μονάς ἐστι πρὸς δυάδα, ἢ δυὰς πρὸς τριάδα, ἢ τριὰς πρὸς τετράδα· ἐν δὲ τῷ δοχμίῳ τριάς ἐστι πρὸς πεντάδα, καὶ δυὰς ἡ πλεονεκτοῦσα· οὗτος οὖν ὁ ῥυθμὸς οὐκ ἠδύνατο καλεῖσθαι ὀρθός, ἐπεὶ οὐ μονάδι πλεονεκτεῖται. La stessa esposizione si trova in Aristide 59 sg. Lo spiegare i fatti ritmici con le ragioni puramente numeriche era dunque nelle abitudini della ritmica greca.

I PIEDI DI SEI TEMPI.

A. dice che i piedi di 6 tempi tutti si possono unire e mescolare fra loro senza che il ritmo sia turbato e il motivo si è che essi possono dividersi secondo le due ragioni di 1:1 e di 1:2, ossia di generi pari e di generi doppi. Tale notizia ha un antecedente nella ritmica di Aristosseno che dice (37, 6): « ἔστι δὲ τὸ μέγεθος τοῦτο δύο γενῶν κοινὸν τοῦτο ἰαμβικοῦ καὶ τοῦ δακτυλικοῦ ». Quantunque il μέγεθος ἑξάσημον non sia identico ai πόδες ἑξάσημοι, le leggi di quello possono applicarsi a questi (¹). Cosicchè i piedi di 6 tempi anche secondo la ritmica greca ammettono due rapporti ritmici, il 3:3 e il 4:2 (o 2:4). Così gli ionici se puri si scandiscono a base 3/4, a base 6/8 quando sono misti con digiambi o ditrochei... etc.

RITMO - METRO - VERSO.

Le definizioni di queste tre unità ritmiche e metriche concordano con quelle della generalità dei grammatici. Cfr. Vitt., il quale ci offre una trattazione più ampia di questi concetti fondamentali nel suo libro I, pag. 183: « infinita enim res est rhythmus... », e pag. 50: « metrum est compositio pedum ad certum finem deducta seu dictionum quantitas et quali-

(¹) Cfr. ZAMBALDI, *op. cit.*, pag. 56, il quale sostituisce senz'altro πόδες ἑξάσημοι a μέγεθον ἑξάσημον.

tas pedibus terminata vel rhythmus modis finitus », e pag. 41 « metrum certo numero syllabarum vel pedum finitum est, rhythmus autem nunquam numero circumscribitur ». (Cfr. Terenz. 1633). Già in Quintiliano (IX, 4, 50) « rhythmi ut dixi neque finem habent certum nec ullam in contextu varietatem... ». Sull'essenza del metro che è quella di avere un fine determinato (*certa finis*), sono interessanti i due passi di Cesio Basso in cui, parlando del metro peonico e proceleumatico, dice che il piede finale deve essere incompleto « ne, si fluat eodem numero, rhythmos non metrum fiat », (264, 21 - 265, 5). Cfr. Vitt. 96-98. Questi passi, specialmente Cesio 265, potrebbero forse essere meglio confrontati con la legge che A. pone per il verso: « non debere versum finire pleno pede » (V, 9). Qui Cesio parlando del proceleumatico dice: « Habet (hic) *versus* proceleumaticos tres, quartum pariambum, semipede cluditur... ne, ut dixi, numerus sit non metrum ». Perchè questo semipiede è necessario per costituire versi di proceleumatici e di peoni, e non è necessario per costituire versi di altri piedi? La natura del verso non è forse la stessa in ogni caso? Non ci troviamo dinanzi a un frammento di tradizione conservatoci intiero nella legge di A.? Questi passi a ogni modo giustificano, se non i particolari, il fondamento della enumerazione che A. fa in IV, 11 dei piedi finali delle singole specie di metri. Al cui riguardo anche Diomede 512, 38 si esprime con legge generale: « Alienum autem pedem metra nisi recipiant, modus non facile finitur et magis rhythmus est quam metrum ».

Anche la divisione dei metri in mobili e immobili non era sconosciuta agli antichi. Cfr. Terenziano 2637 il quale, analizzando un metro coriambico, pone parecchi esempi in cui il piede che precede il coriambo può essere vario, il piede che segue sempre solo giambo. Così negli es.

Cārmēn | Pĭērĭdēs | dăbūnt

Ămōri | ārmă Fĕrē|trĭō

Īntŭs|hīc ŭbĭ cōn|sĭtum ēst

delle due parti che precedono e seguono il coriambo, l'una è immobile (giambo), l'altra mobile (giambo trocheo spondeo) « atque est mobilis hic locus (il precedente), immotus manet ultimus: namque hic semper iambus est ».

La sinonimia greca e latina tra *rhythmus* e *numerus*, fra *metrum* e *modus*, è parimenti la comune. Fanno eccezione al riguardo solamente i frammenti di Censorino 609, 7; « rhythmus graece, modus dicitur latine » e 610, 22: « metra graece, latine numeri vocantur ».

Quanto al verso, A. ne fa consistere la natura nella composizione bimembre. Così in III, 3, quantunque in V, 5 sg. altre leggi siano stabilite e altri caratteri nella sua struttura (finale in semipiede, uguaglianza dei membri). Con A. concorda Vitt. nel definire il verso dalla sua struttura bimembre: « omnis versus κατὰ τὸ πλεῖστον in duo cola dividitur (54, 5-184, 12); omnis enim versus in duo cola formandus est (64, 32) ». Parlando dell'eroico, dice che si può dividere in due parti « per κῶλα duo, quibus omnis versus constat » (70, 16). In Vitt. 55 si trova l'etimologia di *versus* varroniana, che A. riporta nel *D. O.* II, 40, ma non quella di *D. M. V.* 4. Dal confronto della trattazione di A. con il passo di Gellio XVIII, 15 (v. sotto) si può ritenere senza tema di errare, che i concetti qui espressi e le caratteristiche da A. attribuite ai versi sono di derivazione varroniana, così come tutto quello che riguarda l'uguaglianza dei membri e il semipiede finale. Il modo poi di completare il semipiede finale, non solo con la pausa, ma talvolta con l'inizio del verso successivo, oltre all'essere una necessità ritmica, e quindi giustificato dalla ragione, trova un appoggio in considerazioni di altri metrici, basandosi sulle quali, Westphal ammette che molte volte l'anacrusi sia la parte debole *(positio)* che compie la parte forte *(levatio)* di un piede finale nel metro precedente. Cfr. *op. cit.* II, 155, 172, 213.

Per quanto riguarda le dimensioni minima e massima del metro e del verso, è ancora Vitt. che ci offre un termine di confronto. Per A. la massima estensione di verso è

di 32 tempi. Mario Vitt. 83, 10 prescrive « ut intra triginta tempora versus habeatur ». Anche Efestione: « τὸ τριακοντάσημον μὴ ὑπερβάλλειν ». Lo scoliaste di Efestione nota che secondo altri metrici però la massima lunghezza si può estendere a 32 tempi: « καθ' ἕτερον ἕως λβ' ». È probabile che questa differenza derivi dal considerare gli uni i tempi del metro (30); gli altri i tempi del ritmo costituenti il verso [1]. Sulla lunghezza dei membri, i grammatici latini non parlano o non concordano con A. Però il modo di stabilire tali dimensioni a base numerica non era ignoto ai ritmici greci. A. pone come limite massimo 8 (piedi) e 32 (tempi) che sono basati sulla moderata progressio ($2 \times 4 = 8$; $8 \times 4 = 32$). Da un frammento di Aristosseno (36) si deduce questa gradazione; i membri di genere dattilico possono giungere a un massimo di 16 tempi; i membri di genere doppio fino a 18; i membri di genere peonico fino a 25. Comunque sia da interpretarsi il γένος ἴσον, διπλάσιον etc. è notabile come la massima grandezza del membro è data dal quadrato dei tempi di ogni piede fondamentale. Il dattilo ha 4 tempi: massimo membro $4 \times 4 = 16$ (tempi); il peone ha 5 tempi: massimo membro $5 \times 5 = 25$ (tempi); il giambo o trocheo (misurato a dipodie) $2 \times (3 \times 3) = 18$. Senza esagerare la importanza di questo riscontro, esso è un argomento di più che ci fa supporre lo sviluppo matematico della ritmica presso gli antichi.

LE PAUSE.

L'argomento delle pause suscita certamente la nostra curiosità, perchè di esso non si trova parola nei metrici latini, e miseri accenni nei frammenti ritmici rimastici. Già si è visto la fondamentale importanza che ha questo mezzo ritmico nella poetica di A., e come, insieme con la legge dell'omogeneità, esso costituisca la più evidente prova del carattere ritmico nella trattazione dei libri II-V del *D. M.* Quel

[1] Per una spiegazione più particolare cfr. ZAMBALDI, *op. cit.*, 113.

che A. dice delle pause deve certamente riconnettersi a insegnamenti di ritmici (e questo tanto più se si tiene presente come A., nel lungo ragionamento del l. IV, esponendo la teoria dei *silentia*, non ricorre alla ragione, ma senza dimostrazione procede per enunciati e quasi per una tacita autorità), anche se, nell'applicazione ai casi particolari limitandone l'uso alla forma poetica (λέξις) possa aver deformato in qualche cosa i princìpi universalmente applicabili a ogni materiale musico: o forse sarà più esatto il dire che non i princìpi universali ha deformato adattandoli alla λέξις, ma piuttosto questa ha forzato nella sua natura e trattata liberamente come una serie qualsiasi di suoni. A. chiama le pause « silentia », che traduce piuttosto il σιώπησις del Frammento parigino (78, 19), che non il χρόνος κενός di Aristide (61, 10) e dell'anonimo περὶ μουσικῆς (69, 15). La traduzione di questi termini è piuttosto l' « inane tempus » di Quintiliano IX, 4, 51. Nel frammento dello scoliaste di Efestione più sopra riportato, la pausa è detta: ἀνάπαυσις. La funzione della pausa è quella di compiere il ritmo, perchè nel ritmo non ci sono catalessi (la catalessi è fenomeno puramente metrico); « κενὸς μὲν οὖν ἐστι χρόνος ἄνευ φθόγγου, πρὸς ἀναπλήρωσιν τοῦ ῥυθμοῦ » (Aristide 61, 8). In tale modo sono concepiti i *silentia* di A. (III, 17) e costituiscono il mezzo principale, per non dire l'esclusivo, con cui ottenere l'omogeneità dei piedi e quindi soddisfare all'esigenza fondamentale del ritmo. Che la pausa si usasse non solo nella musica tonale, ma anche nella λέξις, è confermato chiaramente dal Frammento parigino (78, 17), ove si parla di pause fra sillabe, nel citato scolio a Efestione, e nel passo di Quintiliano riportato a proposito dell'esametro dicataletto. Aristide nel l. cit. distingue pause di due diverse durate con nomi distinti: λεῖμμα la più breve, πρόσθεσις la più lunga, il doppio della breve: « λεῖμμα δὲ ἐν ῥυθμῷ χρόνος κενὸς ἐλάχιστος· πρόσθεσις δὲ χρόνος κενὸς μακρὸς ἐλαχίστου διπλασίων. È probabile però che altrove (63, 21) ritornando sullo stesso argomento, intenda sotto il nome di: χρόνοι κενοὶ ἐπιμήκεις

pause più lunghe delle due stabilite [1]. Con A. però concorda certamente l'anonimo π. μ., il quale ammettendo per la massima lunghezza delle sillabe quella di 5 tempi, limita la lunghezza delle pause a 4 tempi.

κενὸς βραχύς $\wedge$	κ. μακρὸς τρίσημος $\overset{\llcorner}{\wedge}$
κενὸς μακρός $\bar{\wedge}$	κ. μ. τετράσημος $\overset{\sqcup}{\wedge}$

La collocazione della pausa nel corpo di una serie ritmica parrebbe tanto strana se non fosse confermata dai due passi già più volte citati e importantissimi a questo riguardo dello scoliaste di Efestione e di Quintiliano IX, IV, 98.

Anche quella maniera ancora più strana di fare in pausa la prima parte del piede, come usa A. per es. nella scansione di: « Vernat temperies etc. », può venire confrontata con l'interpretazione ritmica degli ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ per es. di un tetrametro giambico: ⏑–⏑–⏑–⏑– | –⏑–⏑–⏑– in cui la *levatio* mancante deve essere sostituita dalla τονή della sillaba precedente o da una equivalente pausa. Quello che è singolare in A. è l'applicazione di questi princìpi all'elemento « parola », come si trattasse di un qualunque suono: ed anche questa singolarità sarebbe forse di gran lunga diminuita se potessimo avere qualche cosa di più delle opere degli scrittori ritmici. Tuttavia è interessante il confronto del modo con cui A. usa le pause in: « Vernat temperies... » con l'uso delle medesime nelle frasi musicali dell'anonimo περὶ μουσικῆς (70). Così i vari modi e le varie libertà di A. nell'uso delle pause, che pure parvero tanto strani al W., trovano tutti un antecedente nell'antichità.

CONCLUSIONE.

Da questo esame, che pure non pretende di essere completo, è già possibile valutare l'opera di A. in relazione alle teorie degli antichi. L'esposizione dei libri II-V non

[1] Per questo argomento in generale cfr. WESTPHAL, *Fragmente etc.*, pag. 253 sg.

è per nulla come dice il Westphal un « Arbeit vollig selbständig und originell », e neppure come afferma il medesimo, e più chiaramente lo Zambaldi « ad onta del suo titolo un vero trattato di metrica » (1). Nè lavoro originale e capriccioso, nè trattato di metrica; ma un trattato di ritmica e che si può ricollegare con i modi tradizionali di questa disciplina, quantunque ne limiti il campo a una delle sue forme: la λέξις. Questo risulta in modo decisivo, considerando il gran numero dei princìpi agostiniani che si trovano in scrittori ritmici greci; e questo non solo ci indica la derivazione della dottrina di A. in quei determinati argomenti, ma ci permette di sospettare nella ritmica antica uno sviluppo assai maggiore in quel senso matematico così dominante in A.

A. però non ha attinto direttamente alle fonti greche: sibbene attraverso le latine: e probabilmente attraverso a Varrone. Varrone, dei cui libri delle Discipline così scarsi frammenti e con fatica identificabili giunsero a noi, trattò di metrica in parecchie sue opere, e verisimilmente ne trattò sotto l'aspetto ritmico nel *De Musica.* (Cfr. RITSCHL, *Opuscola*, III, 380: « Fieri non potuit quin communi veterum consuetudine etiam in musicis metricam artem Varro adtingeret »). Il carattere ritmico della trattazione varroniana è confermato dalla stretta sua relazione con le scuole retoriche le quali, come è noto, ereditarono e conservarono molti insegnamenti ritmici. (LEO, art. cit. in « Hermes »). Per questo, anche nei metrici della così detta scuola metrica antica abbiamo potuto trovare confronti con dottrine di A., in quanto essi sono conservatori, per quanto poco intelligenti, dell'eredità varroniana. Ma fra tutti questi grammatici compilatori del IV e V secolo, per i quali la metrica divenne confusione ed empirismo, spicca il genio di A. che, unico del suo tempo, ha saputo capire e valutare la connessione dei fatti metrici con i princìpi ritmici, cercando di mantenere e di rifare il vincolo delle due

(1) Cfr. WESTPHAL, *Metrik* I, 129; ZAMBALDI, *op. cit.*, p. 32.

discipline nella superiore unità dei numeri, come gli avevano insegnato, in qual misura non possiamo determinare con precisione, i maestri greci attraverso a Varrone.

Tanto nella trattazione di questa particolare disciplina, la musica, quanto nella concezione di disciplina e del sistema di discipline, A. ci si presenta non come inerte tracopiatore del pensiero antico, nè come indipendente e presuntuoso creatore di novità, ma invece come sagace e geniale organizzatore di quanto l'antichità ha trovato e prodotto per rifondere e innestare la scienza pagana nelle nuove esigenze della spiritualità cristiana.

DOTT. FRANCO AMERIO.

NOTE D'INTERPRETAZIONE SOPRA IL TESTO DI TAZIANO.

Contra Graec. orat., I, 3: τούτου χάριν ἀπεταξάμεθα τῇ παρ' ὑμῖν σοφίᾳ, κἂν εἰ πάνυ σεμνός τις ἦν ἐν αὐτῇ. — Il Puech, che nelle sue *Recherches sur le Discours aux Grecs de Tatien* (¹) (p. 108), s'era staccato dalla comune interpretazione (che considera l'imperfetto ἦν come prima persona) solo sul valore di ἀπεταξάμεθα, in cui egli vedeva un riferimento ai Cristiani, gli altri un plurale maiestatico, propose in appendice ai suoi eccellenti *Apologistes grecs* (²) (p. 318 sg.) un'interpretazione decisamente nuova e diversa. « Nous avons répudié votre sagesse (ou votre science), et cela sans nous en laisser *imposer* par ses représentants *les plus imposants*, par exemple par Platon, à qui l'épithète de σεμνός est si frequemment appliquée ». Verrebbe, così, eliminata quella *bizarrerie* del brusco passaggio dal plurale maiestatico al singolare, per cui soprattutto la comune interpretazione sembra al Puech inaccettabile. Giacchè nè l'affermazione orgogliosa contrasterebbe col carattere di Taziano e col tono del discorso, nè la concatenazione dei pensieri s'avvantaggia decisivamente con la nuova interpretazione. Eppure, esempi di simili passaggi dal plurale maiestatico al singolare, o viceversa, si possono trovare anche in scrittori ben più corretti e sorvegliati di Taziano. L'esempio di Euripide (*Troad.* 904: ὡς

(¹) Parigi, 1903.
(²) Parigi, 1912.

οὐ δικαίως, ἢν θάνω. θανούμεθα) può anche non significar molto; ma qualche cosa han pure da far pensare esempi come questo di Platone (*Phaed.*, p. 69 D: εἰ δ' ὀρθῶς προυθυμήθην καί τι ἠνύσαμεν, ἐκεῖσε ἐλθόντες τὸ σαφὲς εἰσόμεθα...), e questo di Gregorio Nazianzeno (*orat. IV adversus Julian.*, p. 65 C – cito dall'ediz. ch'ho a mano, Colonia, 1690 –: καὶ γὰρ αἰσχυνοίμην. εἰ τοιαύτης παρ' αὐτοῦ τυχόντες τιμῆς..., μὴ τὰ δίκαια συνηγορήσαιμεν). Chè se ci si dicesse che nell'esempio del Fedone l'ἠνύσαμεν comprende insieme con Socrate i filosofi in generale (sebbene quello che segue: ἐκεῖσε ἐλθόντες εἰσόμεθα... ὀλίγον ὕστερον, ὡς ἐμοὶ δοκεῖ, non possa che dirsi unicamente di Socrate), e che nell'esempio di Gregorio, l'accenno all'onore che egli, come Cristiano, insieme con gli altri Cristiani ricevette da Costanzo, ha potuto influire sul plurale συνηγορήσαιμεν, in cui è dunque per avventura un effettivo significato di comunione ideale d'oratore e d'ascoltatori: noi risponderemmo che non molto diverso è il valore dell'espressione di Taziano [1]. Dove il plurale – che chiameremo ancora, per intenderci, maiestatico – esprime appunto la solidarietà delle condizioni spirituali per cui Taziano, come gli altri anche fecero, si staccò dai gentili: mentre la stessa cosa non si può dire, evidentemente, dell'espressione che segue.

XVII, 3: ὥσπερ γὰρ οἱ τῶν γραμμάτων χαρακτῆρες, στίχοι τε οἱ ἀπ' αὐτῶν, κτέ. — La similitudine delle lettere era già probabilmente in Democrito, poichè Aristotele l'adopera (*De gen. et corr.* I, 2) a proposito, appunto, della teoria atomica di Leucippo e di Democrito; si legge anche in Lucrezio (*De rerum nat.* I, 823 sg., e II, 688 sg.) – il quale certamente (suppone il Giussani) l'ha trovata in Epicuro – dove serve a indicare l'innumerevole varietà delle combinazioni degli atomi. Ora, non è forse senza ragione che questa stessa similitudine – salvo il diverso rilievo di certe parti – si trovi anche nel Discorso di Taziano, dove prende le mosse da uno

[1] Così anche, press'a poco, il nostro Ubaldi (TAZ., *Il discorso ai Greci*, vers. it., Torino, 1921).

scorcio polemico contro le « simpatie e antipatie » di Democrito. Chi conosca la qualità della cultura degli Apologeti non giungerà a supporre una diretta derivazione da Democrito (va detto, del resto, che il trattato *Delle simpatie e delle antipatie* non è tra le opere autentiche di Democrito); ma non è difficile trovare il fondo comune della similitudine, pur nel diverso svolgimento – e nel diverso interesse – ch'ha in Lucrezio e in Taziano, in quel rilievo, cioè, del carattere convenzionale e contingente delle lettere, che, pur trovandosi tutte nell'alfabeto, formano tuttavia, variamente combinate, le parole ed i versi, (*multa elementa vides multis communia verbis..., tantum elementa queunt permutato ordine solo;* e Taz., continuando alle parole che ho citato in principio: οὐ καθ' ἑαυτοὺς εἰσὶ δυνατοὶ σημαίνειν τὸ συντασσόμενον, σημεῖα δὲ τῶν ἐννοιῶν σφίσιν ἄνθρωποι δεδημιουργήκασι παρὰ τὴν ποιὰν αὐτῶν σύνθεσιν γινώσκοντες ὅπως καὶ ἡ τάξις τῶν γραμμάτων ἔχειν νενομοθέτηται). La similitudine in Lucrezio è volta evidentemente a un compito di illustrazione diverso; in Taziano lo svolgimento della similitudine è sufficiente a dare ragione della definizione dello zodiaco (IX, 1) e delle radici dei nervi dell'ossa, come alfabeto (στοιχείωσις) dei demoni. E cioè, materia di elementi, non in sè, chè sarebbe empio (XVII, 4), ma in un loro valore relativo e convenzionale, com'è delle lettere dell'alfabeto.

XXIV, 2: ἐρρέτω καὶ τὰ Ἡγησίου μυθολογήματα, καὶ Μένανδρος τῆς ἐκείνου γλώττης ὁ στιχοποιός. — Il passo m'era parso possibile difendere, altra volta [1], con la considerazione che l'accostamento di Menandro ad Egesia sia nato da una constatazione astratta di somiglianze, al di fuori di ogni condizione storica di rapporti, secondo quel giudizio già antico che nelle commedie di Menandro vedeva delle vere orazioni, e opera di Menandro considerava le orazioni di Carisio, il modello preso a imitare da Egesia. Propenderei ora, invece, a ritenere corrotto il passo, e a correggerlo secondo un'in-

[1] *Critica ed estetica nella lett. greca cristiana,* p. 88 sg.

terpretazione, da cui questi rapporti appaiono precisati nella loro coerenza polemica, senza quella confusione che io prima vi scorgevo. I giudizi della tradizione peripatetica, conservati – per esempio – nella *Vita di Euripide* di Satiro [1], e riecheggiati, in certo modo, nel περὶ κωμῳδίας di Tzetze [2], insistono su questo carattere della commedia nuova, in contrapposizione all'antica, di derivare, cioè, nella conformazione dei versi, dal linguaggio comune. Le parole di Tzetze: ἡ νέα δέ γε | γλώττης σαφοῦς πρῶτα μὲν ἥρμοστο λόγοις, ci potrebbero fornire quasi un indizio per la correzione del passo di Taziano. Per esempio: καὶ Μένανδρος τῆς σαφηνοῦς γλώττης ὁ στιχοποιός. Giacchè per Taziano quella che soprattutto offende il suo spirito è la falsità – di chi, per esempio, è d'un paese e vuole parlare il dialetto degli altri, di chi ha una parte nella vita e in teatro ne recita un'altra, di chi (e sono i Greci) s'adorna di penne non sue: falsità, anche, degli scrittori – di chi, per esempio, esprime nella prosa le sue poetiche fantasie, e di chi l'altezza del linguaggio poetico umilia nella semplicità del parlare comune. Il criterio del giudizio da questa condizione di cose veniva ad essere reso incerto; aveva detto, contro il vanto dell'atticismo: ma se nemmeno si sa cosa sia attico! Non saprei, dunque, allo stato delle nostre conoscenze (se Egesia è veramente, come io credo, l'Egesia di Magnesia) dare alla parola μυθολογήματα altro probabile significato che quello che può chiarirsi dal confronto col giudizio che è nel περὶ ὕψους [3]: τά γε μὴν Ἀμφικράτους τοιαῦτα καὶ Ἡγησίου καὶ Μάτριδος· πολλαχοῦ γὰρ ἐνθουσιᾶν ἑαυτοῖς δοκοῦντες οὐ βακχεύουσιν, ἀλλὰ παίζουσιν. Già da Platone (*Phaed.*, p. 61 b) l'attività del poeta era stata connessa con quella del « far favole », ποιεῖν μύθους: ma qui μυθολογήματα sembra

[1] *Oxyrh. pap.* IX, p. 149, cfr. 39, 7.

[2] In KAIBEL, *Comicorum Graecorum fragmenta*, p. 42, vv. 72-73. Già il rapporto tra il brano di Satiro e i versi di Tzetze vide A. ROSTAGNI, *Aristotele e aristotelismo...*, in Studi italiani di filologia classica, 1922, p. 142.

[3] III, 2.

indicare, naturalmente, più il carattere degli ornamenti che la natura della finzione.

XXVII, 2: τῶν πολλῶν θεῶν ἡ ὁμήγυρις οὐδέν ἐστι· κἂν ὁ καταφρονῶν αὐτῶν Ἐπίκουρος δᾳδουχῇ, τοὺς ἄρχοντας οὐδὲν πλέον τοῦ θεοῦ κατάληψιν ἣν ἔχω περὶ τῶν ὅλων ταύτην οὐκ ἀποκρύπτομαι. τί μοι συμβουλεύεις ψεύσασθαι τὴν πολιτείαν; — L'interpretazione è tutta, o quasi, nell'interpunzione, che è, fondamentalmente, quella data nell'ed. dei Maurini (Hag. 1742). Non nego che essa possa lasciare esitanti, anche per via della rinunzia che ne deriverebbe, a quell'effetto di parallelismo col membretto del periodo precedente (τάφος τοῦ Ὀλυμπίου Διὸς καθ' ὑμᾶς δείκνυται, κἂν ψεύδεσθαί τις τοὺς Κρῆτας λέγῃ), messo in rilievo dalla punteggiatura (virgola dopo οὐδέν ἐστιν), proposta dal Puech e accettata dall'Ubaldi. Ma ha anche il pregio di evitare la durezza dell'integrazione del Wilamowitz, che supplisce σέβω dopo πλέον. In realtà il ricordo del sepolcro di Zeus mostrato dai Cretesi e l'accusa di mentitori data loro da Callimaco appartengono alla serie precedente di esempi intesi a rilevare la contraddizione e l'ambiguità dell'atteggiamento dei gentili verso i Cristiani e verso l'empietà, diciamo così, « nazionale »; l'affermazione con cui principia il periodo che ho riportato conduce ad altre considerazioni: a contrapporre, cioè, la chiarezza e il coraggio del convincimento cristiano alla cauta doppiezza, per esempio, di Epicuro, che non crede negli dei e, tuttavia, tributa loro gli onori. La protasi concessiva κἂν ὁ καταφρονῶν κτέ., è probabile non stia meno bene con le parole che seguono, in un certo qual rilievo di antitesi, che con quelle che precedono, rispetto alle quali potrebbe forse lasciar dubbiosi la scelta di un argomento come quello. Nelle parole κἂν ὁ καταφρονῶν αὐτῶν Ἐπίκουρος δᾳδουχῇ il Puech vedeva un'allusione a qualche aneddoto a noi ignoto su Epicuro, prendente parte – per esempio – a qualche processione dei misteri. L'ipotesi appar molto probabile, nonostante la nostra ignoranza d'ogni aneddoto del genere; ma se ho colto bene il rapporto dei pen-

sieri, nel nome di Epicuro potrebbe vedersi indicato l'influsso di quella filosofia nella pratica dei discepoli. E allora la materia dell' « aneddoto » potrebbe trovarsi in un frammento del περὶ Προνοίας di Eliano, risarcito dall'Hercher componendo insieme alcune citazioni di Suida (cfr. 11 Herch., p. 428). Per la parte che ci riguarda: εὔξαντο δὲ καὶ τῇ Βουλαίᾳ καὶ τῇ Κόρῃ διά τε τῶν ἱεροφαντῶν καὶ τοῦ δᾳδούχου σωτηρίαν αὐτοῖς. Καὶ ὁ πρὸ Στρατοκλέους Ἀθήνησι δᾳδουχήσας, κακὴν σοφίαν μετιών, καὶ τοὺς ἀθέους Ἐπικούρου λόγους καὶ γύννιδας ἐπασκῶν... —

QUINTINO CATAUDELLA.

RECENSIONI.

SICCONIS POLENTONI. **Scriptorum illustrium latinae linguae libri XVIII** edited by *B. L. Ullman.* American Academy in Rome 1928. LII-520 con 5 tavole illustrative.

B. L. Ullman ha il merito di aver finalmente *soluto il lungo digiuno* che gli studiosi di letteratura medioevale e umanistica sentivano per la mancanza di una edizione completa della grande *institutio* di Sicco Polenton. Ma le speranze concepite, forse in un primo tempo, sul valore dell'opera tramontarono quando di essa vennero alla luce alcuni saggi nei quali nulla, a vero dire, si rinvenne che rivelasse nel compilatore conoscenze e valutazioni nuove od ignote. La stessa biografia di Cicerone che occupa ben 7 libri (X-XVI) trova nella storia un precedente nel *Cicero novus* del Bruni (scritto verso il 1415) e sarebbe interessante conoscere se e quanto ci sia di nuovo e di più attendibile in questa seriore compilazione. Dunque mercè la dotta collaborazione dei membri dell'Accademia Americana in Roma durante l'anno 1925-26 Ullman ci offre degli *Scriptorum illustrium latinae linguae libri XVIII* una *editio princeps*, alla quale poco manca per essere definitiva e perfetta. Anzi così la direi, se l'editore non fosse stato eccessivamente scrupoloso nella riproduzione del Vat. Ottoboniano lat. 1915, autografo di Sicco, che l'autore studia accuratamente nelle relazioni con i numerosi codici rintracciati in molte biblioteche di Europa. Appunto al criterio della riproduzione dell'autografo si debbono le inconseguenze grafiche, specialmente del dittongo *ae*, come le peculiari grafie di alcuni vocaboli, che il lettore incontrerà nel testo.

Al testo è premessa una laboriosa prefazione nella quale vengono discussi i problemi più notevoli a chiarimento dell'edizione, della vita di Sicco, del valore storico dell'opera. Nella seconda metà del 1300 la maggior parte delle città che vantavano tradizioni letterarie, specie del-

l'Italia settentrionale, divennero centri di irradiazione della nuova cultura: Padova fu tra le prime e più importanti, così per le tradizioni che la nobilitavano, come per l'affluenza di letterati che tali tradizioni mantennero deste. Padovano fu Albertino Mussato; Padova seppe le tenzoni poetiche tra Lovato e Giambono d'Andrea de' Bovatini, a Padova tennero cattedra di grammatica e retorica Giovanni da Ravenna, Francesco Zabarella, Pier Paolo Vergerio e Gasparino Barzizza che accese in Sicco il culto per Cicerone, a Padova viveva in amicizia col Polenton quell'Antonio Baratella, al quale l'età largì troppo immeritatamente il titolo di Ovidio redivivo [1]. In questo rifiorire di romanità si delineò nello spirito di Sicco quel *magnum opus* pel quale veniva raccogliendo dovunque ingenti materiali. La prima redazione di esso è rappresentata da un unico manoscritto, n. 121 della Riccardiana di Firenze in sette libri e Sicco vi lavorò intorno fino al 1426. Questa prima stesura reclamò successive cure, onde Sicco continuò ad elaborare i materiali raccolti fino a che l'opera fu foggiata in una disposizione presso che definitiva: quella attuale [2].

L'intiera opera e questa seconda redazione richiesero una lunga fatica e circa 25 anni di studio, come attesta lo stesso Sicco in una sua lettera del 6 ottobre 1437. Con tutto ciò la disposizione e la materia attendevano certo ulteriori cure, perchè in quest'opera quello che maggiormente sorprende è la sproporzione nelle parti. Dai sette libri dedicati a Cicerone, che rappresentano il massimo della lunghezza, si passa ad autori anche non trascurabili dei quali appena il nome è citato o accompagnato da un fuggevole accenno, che forse attendeva da nuove ricerche una ulteriore elaborazione.

Ullman crede che Sicco traesse ispirazione all'opera dal Petrarca e da S. Girolamo, ma a me pare che con questa *institutio* egli intese di offrire ai dotti uno strumento indispensabile di lavoro. Chi ha pratica, come l'Ullman, di questi studi, sa da quanti dubbi fossero assillati gli umanisti, specie fino alla seconda metà del sec. XV, in fatto di attribuzioni di opere e di bio-bibliografia in genere. Doveva necessariamente compiersi nel campo storico-letterario quel rinnovamento di ricerche e di metodi che si operava nella morfologia, nella sintassi e nella stilistica. Dunque quest'opera di compilazione e coordinazione, non più intesa, come negli enciclopedisti del sec. XIII, come una raccolta inor-

(1) Per maggiori dettagli cfr. SABBADINI R., *L'Ortografia latina di Vittorino da Feltre e la scuola padovana*. Rendiconti dei Lincei. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche, Serie VI, Vol. IV, fasc. 5-6, pag. 210 sgg. E per il Baratella cfr. A. SEGARIZZI in *Misc. di St. Venet.* Serie III, tomo X (1916).

(2) Che non fosse definitiva si arguisce dalle parole di chiusa del penultimo libro, il XVII, dedicato intieramente a Seneca. « Reliquos autem, de quibus dicendum restat, libros sequentes habebunt » (p. 499). Come intendere questo plurale, quando l'opera termina col libro successivo?

ganica di notizie e di *flores*, ma quale vitale ricostruzione del momento storico letterario mediante un oculato controllo di un materiale frammentario ed amorfo, illustrato e ravvivato dalle stesse reciproche relazioni, risponde ad un fine essenzialmente divulgativo. Lasciamo stare se il Polenton l'abbia raggiunto; certo fu questo lo scopo e i criteri che informarono l'opera considerata come una parte integrante della ricostruzione dell'antichità.

Perciò chi ad essa si avvicini con la speranza di leggervi autori o opere a noi ignote, rimarrà veramente deluso. Se l'*institutio* per i criteri a cui s'informa è notevolmente diversa dalle sintesi enciclopediche del sec. XIII, se in essa lo spirito dell'autore è per lo più desto e dinamico, è anche vero che questa storia letteraria rimane un'opera di compilazione talvolta chiusa entro una circospezione diffidente, per cui ormeggia le scheletriche bio-bibliografie dei precursori, tal altra eccessivamente diffusa in divagazioni fuor di proposito.

Ma per valutarla occorre tener presente più quello che Sicco distrusse del vecchio, che quanto di nuovo riuscì a ricostruire. Ullman l'ha chiamata la prima storia moderna della letteratura romana, e siamo d'accordo per le ragioni che in parte ho dette, in parte verrò esponendo. In Sicco c'è molto, nè poteva essere altrimenti, delle età precedenti: le divisioni e le suddivisioni dei generi letterari, una certa parte informativa, e per alcuni autori, specie minori, direi quasi il frasario [1]. Ma su questa parte inerte viene innestata un'altra viva e vitale che, se non m'inganno, si può riconoscere in alcuni princìpi informativi dell'opera. In questo libro, se non in teorica, nella pratica è per la prima volta affermato il concetto che l'attività letteraria di un autore resta determinata dalle contingenze della sua vita, della quale costituisce una singolare espressione, che resta inscindibile da una attività spirituale unica, e viene chiarita, spiegata, illuminata dal momento della vita intima, o sociale e politico, che viveva quel dato autore. Non più dunque schematiche notizie biografiche esteriori seguite da un elenco di opere - come due corpi, distaccati e diversi - che caratterizzano i precursori di Sicco, da S. Girolamo ad Onorio d'Autun o a Vincenzo Bellovacense, ma una narrazione organica della vita di un autore, una vitale evocazione, mercè il vaglio di tutti gli elementi ritrovabili, della sua attività, nei vari momenti della quale resti inquadrata l'opera letteraria.

Questo concetto di una simbiosi organica tra elemento biografico e notizia letteraria qui, per la prima volta, mi piace ripeterlo, è posto a base di una ricerca a grandi linee, che abbraccia l'intiera letteratura romana e cristiana. Perchè nella biografia storico-letteraria tale metodo lo aveva autorevolmente affermato e abilmente praticato Leonardo Bruni, specie nel *Cicero novus*, che, sebbene prenda le mosse da Plutarco, pro-

[1] Vedi, ad esempio, l'elencazione delle opere di Sidonio Apollinare (508, 6).

cedendo con piena indipendenza e sicurezza di giudizio su fonti vagliate, finisce per costituire il prototipo della biografia storico-letteraria quale è nel concetto dei tempi nuovi [1].

Altro segno di modernità che differenzia questa *institutio* dalla mentalità statica dei compilatori delle liste dei letterati, lo ritrovo nella nuova volontà di riprendere in esame un materiale vastissimo, controllarlo, correggerlo, integrarlo, coordinarlo con letture dirette per ricercare quegli elementi, anche minimi, che servano alla ricostruzione, possibilmente integrale, del quadro storico, mediante rapporti, raffronti, relazioni destinate a dar vita e colore alla esposizione, ad aprire, mediante spontanee comparazioni, nuovi orizzonti all'indagine [2].

Da queste ricerche dirette derivano i *testimonia,* cioè i giudizi già espressi da attendibili autori sopra una data opera letteraria: Sicco a questi *testimonia* per lo più si attiene, perchè in lui la critica raramente si solleva oltre l'àmbito di un giudizio già espresso senza neppure indagare da quali atteggiamenti della critica fu determinato.

Ullman crede che Sicco fu tra i primi a concepire la sua epoca come quella di un risveglio. È bensì vero che, dopo aver esposto la vita di Giovenale egli afferma che l'abilità poetica e l'eloquenza scomparvero e che poi, parlando di Dante, Sicco pensa che le muse si ridestassero allora come da un sonno millenario, ma, tralasciando identiche espressioni del Petrarca, anche F. Villani da Claudiano non elenca poeti fino a Dante, non storici dopo Orosio. E non voglio qui omettere una veduta storica veramente scientifica delineata dal Traversari in una lettera al Bromio in occasione della morte del Niccoli, dove la rinascita umanistica è ravvicinata a quella carolingia [3].

Ma il senso della modernità nel Polenton specialmente deriva, come fu detto, dall'aver egli considerato l'opera letteraria non avulsa dalla vita dello scrittore, bensì influenzata, pervasa, determinata dalle contingenze della vita stessa: deriva dallo sviluppo rigoglioso ed energico che

(1) Nos igitur, et Plutarcho et eius interpretatione omissis, ex iis, quae vel apud nostros vel apud Graecos de Cicerone scripta legeramus, ab alio exorsi principio vitam et mores et res gestas eius maturiore digestione et pleniore notitia non ut interpretes sed pro nostro arbitrio voluntateque descripsimus. Est autem nihil a nobis temere in historia positum sed, ita ut de singulis rationem reddere et certa probatione asserere valeamus. H. Baron, *Leonardo Bruni Aretino*, p. 113, Leipzig. Teubner 1927.

(2) Quis negaverit magni esse laboris, longi esse temporis, maximi esse studii fragmenta haec, quae infinita sunt ac minutim sparsa colligere eademque recoquere sensim et suum ad corpus, ut omnia suo ac certo habeantur ordine, reformare? (pag. 237) e altrove: Mihi autem illud est quod verum esse affirmare queam: nihil esse a me ullo de viro, nihil ulla de re dictum usquam quod vel studiosi vel curiosi quibus haec percribrare placuerit vel ab eo ipso de quo erit sermo vel quoquam ab alio, nec quidem insulso aut fabuloso sed illustri sane ac digno fide scriptore, non dictum inveniant (p. 9); e ancora: Hac enim commemoratione illud saltem, speramus, eveniet, quod revirescent vitae scriptorum illustrium... (p. 10).

(3) ..... si quid eloquentiae hodie habet Italia, habet autem tantum, ausim dicere, quantum ante sexcentos annos non habuit. cfr. Martene, t. III, p. 738.

prendono in lui i germi letterari dell'età precedente, che assumono una forma organica, posta a base di una ricerca, per cui l'antichità viene direttamente osservata, studiata, penetrata, sentita. E questi sono appunto i canoni critici che caratterizzano il primo umanesimo, essenzialmente indagatore ed esegetico, con un senso storico ancora disorientato, ma che sa trovare in sè tanta forza vitale, da ridurre a corpo organico il nuovo scibile storico-letterario, considerato come parte integrante per la ricostruzione del mondo antico.

Le fonti dell'opera sono diligentemente ricercate e segnalate dall'editore in calce a ogni pagina; ma probabilmente non tutte derivano da conoscenze dirette. Nella introduzione Ullman tratta dell'uso che il Polenton fece di queste fonti e dei vantaggi che a noi possono derivarne. Certo non sono quelli che avremmo potuto attenderci se avesse avuto anche un esiguo fondo di verità la leggenda che il Polenton per la sua opera avesse depredato e poi distrutto l'unico esemplare superstite del *De viris illustribus* di Svetonio. L'editore riconosce in Sicco una mentalità scientifica quando afferma che Cicerone non può aver lodato la sesta ecloga di Virgilio e quando rifiuta di accettare le leggende medioevali intorno a Virgilio stesso, le quali, se in parte ancora credute dal Boccaccio, bisogna pur riconoscere che erano state decisamente abbandonate dal Petrarca e, in Francia, da Giovanni di Montreuil [1].

Ullman osserva che per talune biografie (Tibullo, Giovenale, ecc.) Sicco ammodernò quelle vite che nei manoscritti erano premesse al testo, e che il Polenton, per dare al lettore la sensazione che la sua biografia procede da letture dirette, ha l'abitudine di introdurre la fraseologia delle opere che egli tratta. Da tali osservazioni Ullman deduce interessanti corollari. Così da certe peculiari e caratteristiche lezioni è lecito argomentare a quale famiglia di codici appartenesse quello di cui Sicco si serviva, come da una menzione del trattato pseudo-ciceroniano *De Consolatione* si può inferire che esso non fu scritto nel sec. XVI; ma probabilmente non più tardi del medioevo.

Il numero delle opere conosciute da Sicco è rilevante, egli parlò della maggior parte di quelle a noi note, sebbene non sia necessario ammettere che tutte abbia lette. Certamente non lesse Lucrezio, Petronio, Valerio Flacco, il *De aquis* di Frontino. Di Plauto non conobbe che le otto commedie note anteriormente alla scoperta del codice Orsiniano, non ricorda le *Selve* di Stazio, benchè conoscesse Silio Italico, le cui opere erano state allora scoperte dal Poggio.

Circa le lettere scambiate tra Persio e Lucano, che Sicco afferma di aver veduto, Ullman crede possa trattarsi di una soggettiva elaborazione di una notizia trovata in una più ampia redazione della *Vita Persii* a noi

[1] A. Thomas, *De Joannis de Monsterolio vita et operibus.* Paris 1883, p. 62-63.

nota; ma non è improbabile, come sospetta il Sabbadini, che Sicco abboccasse ad una delle invenzioni degli umanisti.

Nella breve vita di Aurelio Vittore è menzionato solo l'*Epitome* ed è improbabile che Sicco abbia conosciuto i *Caesares* dato che, fino ad oggi, *due* soli manoscritti di quest'opera sono stati rinvenuti, gli unici che contengono l'*Origo gentis romanae,* che pure rimase ignota al Polenton. Il *De viris illustribus,* conforme all'uso del tempo, viene attribuito a Plinio e citato sotto il suo nome.

Il carme ovidiano in occasione della pubblicazione dell'Eneide, che il Polenton ricorda, deve essere sull'autorità del Sabbadini identificato con l'epigramma *Temporibus laetis* (Baehrens P. L. M. IV, 185). Ullman attribuisce a Sicco il merito di aver ricordato per primo la famosa allusione a Laura, trovata nel Virgilio dell'Ambrosiana, che appartenne al Petrarca.

Dopo averci diligentemente elencate le parti di questa *institutio* che vennero separatamente pubblicate, l'editore si trattiene a studiare lo stile di Sicco, nel quale rileva un espediente peculiarmente caratteristico del nostro umanista, cioè l'uso di parole e frasi a gruppi di tre, e l'interposizione della preposizione tra sostantivo e aggettivo. Riconosce che in linea generale la sintassi di Sicco è classica, se ne eccettui l'uso del *quod* per la *ut* consecutiva e la coordinazione di due proposizioni, l'una col verbo al congiuntivo e l'altra all'indicativo. Anche il lessico di Sicco non è trascurato e Ullman ha raccolto una buona messe di vocaboli di uso e struttura non comuni. Anzi sarà bene di notare a questo proposito che *ocularia* nel senso di occhiali non è del tempo di Niccolò V; ma si legge in Petrarca nella nota lettera alla Posterità [1]. In fatto di ortografia l'editore s'è attenuto scrupolosamente a quella dell'autografo di Sicco, tentando di ricercare, attraverso le correzioni portate nel testo dallo stesso Sicco, lo sviluppo di questa materia, sviluppo che segna i passi fatti verso la perfetta conoscenza del latino durante questo primo umanesimo che, specie dopo la diffusione della conoscenza del greco, vanta molti speculatori e pensatori profondi sulla vita delle parole. Perchè è necessario riconoscere che la rinascita della romanità si compendia specialmente nella risurrezione della lingua: questa costituì la pietra basilare per la ricostruzione, questa il mezzo necessario e sufficiente per penetrare in molti dei suoi aspetti la vita di un popolo scomparso.

Dopo altri capitoli dedicati alla biblioteca di Sicco si chiude questa interessante prefazione, la quale, per esser completa, avrebbe pur dovuto dirci se quest'opera fu vitale, se ebbe diffusione; come anche non sarebbe stato fuor di luogo vedere quanto risponda a verità il giudizio di Paolo Cortesi, che al Polenton mancò un giusto criterio nella compi-

[1] Qui (visus) praeter spem supra sexagesimum aetatis annum me destituit, ut indignanti mihi ad ocularium confugiendum esset auxilium.

lazione dell'opera, unicamente preoccupato di accumulare citazioni e sentenze altrui.

Io non ricordo – nè escludo che sia una mia ignoranza – d'aver letto nelle opere di umanisti contemporanei un appello all'autorità di Sicco in polemiche storico-letterarie; certo è che il numero rilevante dei mss. superstiti sta a dimostrare che l'opera fu letta e ricercata, almeno in un primo tempo. Ma la sua vita fu effimera. Si pensi che quando il Poliziano riuscì a mettere insieme una buona vita di Svetonio *multo conquisita labore* con insistenza si compiacque vantarsi della priorità, come se nessuno lo avesse preceduto o i predecessori fossero senz'altro trascurabili. « Atque haec fere sunt quae de auctore hoc ex diversis vel graecis vel latinis scriptoribus primi nos – quod arroganter tamen dictum videri nolim – sed certe primi nos (absit invidia) collegimus, primi, quantum video, in medium extulimus » (1).

Gli è che in un tempo in cui in Italia i ritrovamenti si incalzavano rapidamente, e orizzonti tuttavia nuovi s'aprivano alla conquista della romanità un libro come questo era destinato a subire continui superamenti e ad invecchiare anzi tempo. Il fatto che anche dopo 25 anni di studio il libro non aveva trovato una forma definitiva sta a dimostrare che questa materia viva, in continuo divenire, subiva trasformazioni sotto le stesse mani dell'autore, il quale dovette vedere l'impossibilità di seguirla nel suo evolversi e svilupparsi.

Un caso tipico mi pare di trovarlo in Plauto. Le conoscenze del nostro commediografo latino si limitano nel 1437 alle otto commedie note anteriormente alla scoperta del codice Orsiniano.

Io non mi nascondo quanto poco fosse incoraggiata la diffusione in linea generale (2) e nel caso specifico quella del famoso codice Plautino; ma è anche vero che sette anni prima (1430) da una città molto vicina a Padova, da Ferrara, Guarino per mezzo di Lionello d'Este si indirizzava al cardinale Orsini per avere in prestito il celebre manoscritto. Una prudente circospezione in tempi come quelli certo non guastava, ma desta sempre un certo stupore non trovare in questo libro, finito nel 1437, neppure un'eco lontana della meraviglia che suscitò tra i dotti la scoperta delle 12 commedie nuove (3).

Che se la giustificazione del fatto volesse cercarsi nella ritardata diffusione di apografi da quel codice (l'attuale Vat. Lat. 3870), non mancano nel libro indizi che vanno messi nel dovuto rilievo, per vedere se Sicco fu poco diligente seguace del movimento letterario o preferì attenersi ad alcuni criteri esclusivisti, mantenendosi strettamente ligio all'autorità del Petrarca.

(1) Praefat. in Svet. POLITIANI, *Op. om.*, p. 505. Basileae, 1553.
(2) SALUTATI, *Epist.* VI, 6. Novati, II, 160.
(3) Notevole anche l'omissione dei giudizi di Orazio su l'arte di Plauto.

Nei limiti consentiti a una recensione accennerò a qualche esempio caratteristico.

È omesso Ausonio, che pure era ben noto al Boccaccio, anzi il Poliziano, che lo giudica *ingeniosus et non ineruditus poeta*, ne lesse l'opera sopra un manoscritto di mano del Boccaccio ([1]). Sono omessi anche Ennodio e Tertulliano. Il primo era ben noto al Salutati il quale lo aveva su per giù collocato nel suo tempo, sebbene Ennodio non potè vedere Leone vivo ([2]); e sullo stesso autore aveva anche emesso un giudizio G. da Pastrengo ([3]) e quindi la probabile ragione dell'esclusione sta nell'avere il Petrarca taciuto di entrambi. Perchè anche Tertulliano non è mai menzionato dal Petrarca. Eppure gran parte degli opuscoli erano noti in Italia e fin dal 1424 anche l'*Apologetico:* su per giù se ne sapeva in questo tempo quanto il Poliziano nel 1489 ([4]).

Cassiodoro è appena ricordato per le *Variae.* A questo implicito giudizio non può essere estranea la ragione che questo autore non è mai nominato nè dal Petrarca, nè dal Pastrengo, e la scarsa fortuna delle *Variae* esemplate al metodo dei *Dictamina.* Più tardi anche il Valla, che giudica Cassiodoro dal solo punto di vista dello stile, non è entusiasta di lui ([5]), ma lo storico della letteratura non doveva obliare l'opera intiera di uno scrittore che il Salutati e l'Oliari, per citare due contemporanei, ritenevano inclytum... eloquentiae sidus... cuius opera merito miramur et colimus, sive publicas dictet epistolas, sive domesticos privatis litteris alloquatur, sive de anima subtilissime disputet, sive de amicitia facundissime tractet, sive dulcissima translatione *Tripartitam* contexat historiam, sive psalmigraphi sensus altissimos perscrutetur... ([6]). Anche in questo caso il Polenton s'attenne all'autorità del Petrarca senza cercar più in là.

([1]) ... in libro Joannis Boccaccii manu perscripto, qui nunc in Bibliotheca Sancti Spiritus florentina servatur. POLITIANI, *Op. om.*, ed. cit. Miscell. p. 259.

([2]) ... licet inter alios *exculti oris* Ennodium inveniam... quem fuisse constat Leonis Augusti temporibus. SALUTATI, *Epist.* (Novati) II, 419.

([3]) SABBADINI, *Scoperte,* Vol. II (1914), p. 221.

([4]) ... eiusque (di Tertulliano) legi libros praeter *Apologeticum,* de Pallio, de carnis resurrectione, de corona militis, ad martyres, de virginibus velandis, de habitu mulierum, de cultu foeminarum, ad Uxorem, ad Scapulam, de persecutione ad Fabium, de exhortatione castitatis, de patientia, de monogamia, de praescriptionibus haereticorum, contra Hermogenem, adversus Praxeam, Valentinianos, Marcionem, Judaeos, haereticos omnes. Ipse quorundam, praeter hos, librorum meminit a se compositorum, qui nec extant. Lactantius, ut in omnibus eruditum doctrinis, ita in eloquendo duriorem perhibet. Augustinus lapsum quibusdam locis miratur quamvis hominem doctissimum. Cyprianus sua frequenter scripta de illius fontibus irrigavit. Reliqua super eo libellus Hieronymi *virorum illustrium* suppeditabit.

Questo sapeva su Tertulliano il Poliziano nel 1489! Polit. *Epist.* in *Op. om.*, ed. cit. p. 52.

([5]) ... nam de aequali suo Cassiodoro, qui apud nonnullos in praetio est nunquam ideo facio mentionem, quia cum regibus suis Theodorico et Alarico, quorum scriba fuit, gotthicum sonat et barbarum. VALLAE, *Op. om.*, p. 151, Basileae apud H. Petrum, 1540.

([6]) Qui è adombrata tutta l'opera di Cassiodoro, tranne il *De institutione divinarum litterarum et saecularium litterarum.* Il *De amicitia* si considera apocrifo.

E veniamo a Claudiano: (p. 126, 24) poetae locum ac nomen tenuit Claudianus, tenuit Alanus, tenuit Gaufredus... etc. Meglio F. Villani che, come dicemmo, tra Claudiano e Dante non elenca poeti ([1]). Intanto mentre Sicco nota le opere di Gaufredo, di Claudiano non ricorda che il nome. E sì che i suoi scritti sotto i due titoli *Claudianus maior* e *Claudianus minor* dopo il mille erano venuti in fama e conosciuti dai letterati. Non è quindi perspicuo il perchè nella sua *institutio* Sicco si limitò soltanto a fare il nome di questo poeta sul quale fu concorde la lode del Guarino ([2]), del Filelfo ([3]) e del Pontano ([4]); del quale Guglielmo da Pastrengo conosceva anche gli epigrammi *grata et iucunda legentibus* ([5]), per il quale avevano espresso la propria ammirazione il Salutati ([6]) ed il Bruni ([7]).

C'è in tutta quest'opera qualcosa di vecchio che indica come il Polenton non potè sempre dominar la materia, nè riuscì sempre a vigilare sopra se stesso in modo che la vecchia maniera non tornasse a galla qua e là. Si pensi che il Petrarca, per quel senso di felice intuizione che lo guida nel riconoscere le opere spurie, aveva divinato che il *de vetula* non poteva essere attribuito ad Ovidio; Sicco segue la tradizione e sbaglia. Così per Seneca. Il Petrarca lo stimava *haud dubie paganus;* Sicco preferisce seguire S. Girolamo e Giovanni Saresberiense e col Boccaccio crede nella salvazione di Seneca ([8]). Tiene in buon conto Orosio, che il Petrarca stimava un *coacervator* e che il Boccaccio non apprezzò meglio, forse perchè Giovanni Mansionario aveva largamente attinto ai sette libri *adversum Paganos*. A questo proposito osserverò che alcune espressioni di Sicco a riguardo di Orosio (p. 223-4) mi pare rappresentino una notevole illustrazione del verso dantesco

del cui latino Agostin si provvide.
(*Parad.* X, 120).

Si dica altrettanto di Solino. Sicco partecipa della incondizionata ammirazione che per lui ebbero i suoi predecessori. Perchè il Petrarca lo aveva trattato con deferente riguardo e Guglielmo da Pastrengo e Giovanni Mansionario a lui avevano attinto come a limpida fonte. Ma già il Boccaccio preferiva credere a Pomponio Mela ed a Plinio; verrà

([1]) F. Villani, *Liber de civitatis Florentinae famosis civibus*, (ed. Galletti) Firenze 1847, 8. G. Frenken, *Die Exempla des Jacob v. Vitry*, Munchen, 1914, 5.
([2]) Epistolario (ed. Sabbadini) II, 604, 660.
([3]) Philelphi, *Epist.* p. 131, 163.
([4]) J. Pontani, *Op. om.*, II, 120. Venetiis, in aedibus Aldi, 1519.
([5]) A. Avena, *G. da Pastrengo e gli inizii dell'umanesimo in Verona.* Atti e Memor. Acc. Veronese 1907, 267.
([6]) *Epist.* ed. citata III, 483; e altrove:... noster Claudianus, ubi de histrice et eius natura carmine divino prosequitur (*ibid.* 591).
([7]) Claudianus poeta, cui multum tribuo... e poi: Ego igitur:... Claudiano assentior, qui et doctissimus in historia fuit graecaeque linguae... peritissimus, Mediolani quoque versatus, utpote qui sub Honorio aulicus fuerit et miles. Bruni, *Epist.* II, 92.
([8]) Hortis, *Studi sulle opere latine del Boccaccio*, Trieste 1879, 451.

poi B. Capra che taccerà Solino di mendacio [1] e il Valla [2] e P. Criniti [3] ne ridurranno il valore entro i termini della realtà.

E non sarebbe finito; ma le conclusioni sarebbero sempre due; che cioè Sicco non riuscì a seguire in materia i progressi nel loro veloce susseguirsi, per cui la critica fa talora con lui un passo indietro, e che sull'opera pesò straordinariamente l'autorità del Petrarca.

Comunque per gli studiosi è un indiscusso vantaggio conoscere questo documento storico-letterario nella sua integrità, e le pecche del libro non possono scemar la nostra gratitudine verso l'editore che vi ha speso intorno dispendiose cure e sempre vigile dottrina.

R. VALENTINI.

(1) SABBADINI, *Scoperte* I, 101.

(2) Qui (Priscianus) omissis interdum eminentissimis auctoribus, plebeios quosdam ac minutulos consectatur, e quorum numero Solinus est, qui e Plinii liquidissimis fluminibus turbidos quosdam rivulos turtuososque deducit. VALLAE, *Op. om.* ed. cit. p. 525.

(3) Qui (Solinus) ut parum de Plinio gratus a doctis incessitur. POLITIANI, *Ep. in Op. om.* ed. cit. p. 180.